10/XI

# DAS KUNSTWERK



APRIL 1958

## GALERIE STADLER

51, rue de Seine · Paris 6e · Dan 91-10

**assetto**

Gemälde

**garelli**

Skulpturen

**Mai**

## GALERIE CLAUDE BERNARD

5 u. 7, rue de Beaux-Arts · Paris 6e · Dan 97-07

**marfaing**

**malerei**

10. April bis 10. Mai

## GALERIE JEANNE BUCHER

9 ter, bd. Montparnasse · Paris 6e

**aguayo**

bissière hajdu bertholle reichel

vieira da silva biala moser nallard louttre

chelimsky fiorini staël tobey baumeister

# GALERIE de FRANCE

3, faubourg St. Honoré · Paris 8e

**TAMAYO**

Neueste Gemälde

10|XI

# DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 10/XI
April 1958

INHALT



DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

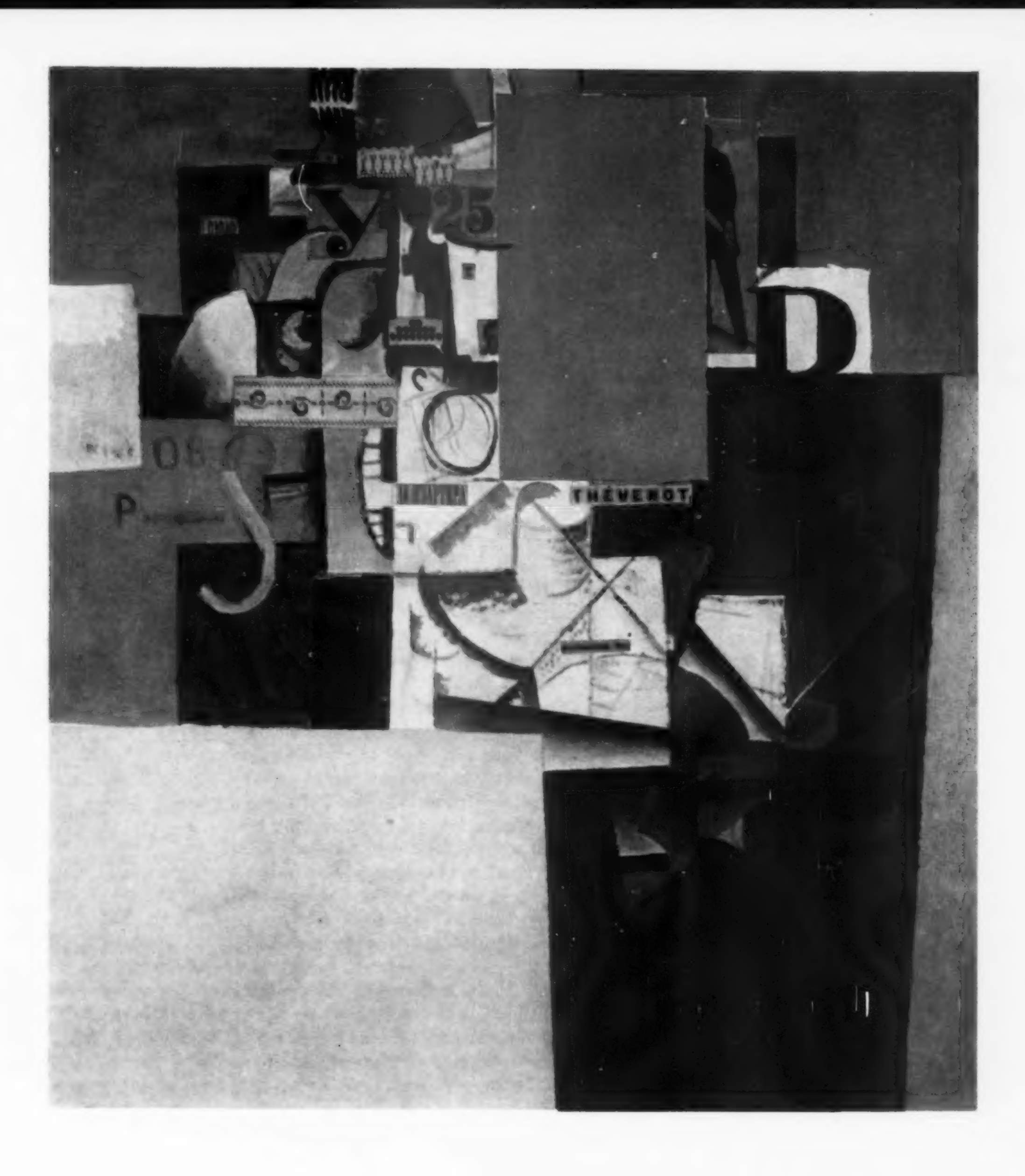


Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free, Single issues 6 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentin.).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 5388 u. 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH., Düsseldorf, Sternstraße 47, Telefon 49 36 00. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.




Kasimir Malewitsch, Dame vor Litfaßsäule,
Öl, 1914, 71 x 64 cm

ho
he
de
„D
Es
se
M
ve
m
de
kr
po
re
Ru
Kr
Ty
di
Bo
sic
Ar
sc
Er
ko
Ur
Lo
sc
ne

Plakat zur Ausstellung „Tramway We" in St. Petersburg, 1914/15

Das Oeuvre des Gründers des „Suprematismus", Kasimir Malewitsch, ist durch einen kühnen Zugriff, einen typischen Überraschungscoup W. Sandbergs, des Direktors des Stedelijk Museums, Amsterdam, der Verborgenheit entrissen worden *). Damit ist der ganze Komplex der experimentierenden modernen Kunst Rußlands wieder in den Mittelpunkt der Diskussion gestellt. Malewitsch's Einfluß rückt nun wieder in den Vordergrund kunsthistorischer Betrachtung und Forschung, aber auch die Gegenkräfte, die akademische Reaktion neuerer Gesellschaftsordnungen mit ihrem dekretierten, politisch reglementierten und gelenkten Geschmack. Stalin selbst war es gewesen, der der abstrakten Kunst in Rußland, die bis 1926 ein so weites Betätigungsfeld vor sich liegen sah, den Todestritt versetzte und damit das Ende der Revolution markierte. Seitdem ist der ganze Komplex dieser Kunst in den Museen der Sowjetunion als „Westliche Europäische Kunst" von der „Kunst der sozialistischen Gesellschaft" abgesondert. Hätte man 1947 die Architektur-Entwürfe Malewitsch's zum Ausgangspunkt der baulichen Ausgestaltung Moskaus gewählt, so wäre die Sowjethauptstadt in ihrer raumgestaltlichen Erweiterung besser geraten.

Das Oeuvre Malewitsch's, das uns W. Sandberg im Amsterdamer Stedelijk Museum gezeigt hat und das danach in Braunschweig zu sehen war, besteht aus 35 Gemälden.

Kreuzwege werden sichtbar und Abgründe. Michel Larionow und P. Mansouroff, beide in Paris, enthüllten in „Aujourd'hui" viele sehr wichtige biographische Einzelheiten aus dem Leben Kasimir Malewitsch's, ohne die wir über die ersten Jahre völlig im Dunkeln tappen würden. In der von Sandberg geborgenen Kollektion finden wir ein frühes Gemälde „Dame am Gartentisch", ein sehr typisches Produkt des russischen Spät-Impressionismus mit seinem durchsichtigen fondant-artigen oder toilettseifen-artigen Kolorit, einem Komplementärspiel von rosa und cendre-verte; Larionow bemerkte gleichfalls dieses Wechselspiel von fleisch-rosa und grün schon 1906, als der junge Gutsbesitzersohn aus Kiew nach Moskau kam und zum ersten Male mit ca. 20 Gemälden in der Ausstellung Moskauer Künstler auftrat, die alle auf das Thema „Sich mit Seife waschende Männer" abgestellt waren. Er befreundete sich mit Malewitsch, der sich der privaten Akademie Rerbergs angeschlossen hatte, wo ähnlich wie in der Pariser Akademie Julians zwischen Schülern und Lehrern viel herumdebattiert und vor allem eifrig Ausschau nach Paris gehalten wurde. Nach Paris — der kosmopolitischen Weltausstellungs-Metropole. Malewitsch war 1906 auf der Ausstellung „Die Krone", 1911 auf der Ausstellung „Caro Bube" und 1912 auf der Ausstellung „Der Eselsschweif" vertreten. Es war sein lebhafter Wunsch, nach Paris zu reisen, er wollte Europa sehen. Doch auch dieses heitere Europa, das sein Geld in den Vergnügungsstätten am Montmartre vergeudete, in Ascott und Anteuil verwettete, in Monte Carlo und Wiesbaden verspielte, um die letzten bitteren Becher in Karlsbad und Spa zu nehmen, war abgespannt, müde, die Kräfte, die diese Gesellschaft zusammenhielten, erschlafft. Überall regte sich das Neue. Doch mehr erschrocken als erfreut rief ein Louis Vauxcelles, der Pariser Kunstkritiker, sein Erstaunen aus, das er in die Worte „Kubische Bizarrerien" und „Donatello parmi les fauves" kleidete. Hyperbolisch schnell hatte der Futurismus seinen Höhepunkt erreicht. Marinettis „Futuristisches Manifest" vom 20. Februar 1909 im „Figaro" hatte auch in Rußland wie eine Bombe eingeschlagen. Man steckte statt der Blumen Silberlöffel in das Knopfloch und sah in der Vergangenheit nur noch „Totenurnen". Der Akademismus, die Tyrannei der Professoren, die klassischen Ideale waren zum Wanken gebracht, abgetan die „Mit Panthern kämpfenden berittenen Amazonen", abgetan die „Triumphzüge des Bacchus und der Ariadne", abgetan die „Räuber der Sabinerinnen". Der empirische Illusionismus war eingestürzt. Marinettis Aufruf, in tausenden von Exemplaren verbreitet, sein Aufruf zur Rebellion wirkte wie eine elektrische Hochspannungsentladung, deren Lichtschein bis nach Rußland hinüberwirkte.

Endlich sollte Malewitsch's Wunsch in Erfüllung gehen — am Vorabend der Weltkatastrophe.

Unter den Gemälden Malewitsch's auf der Moskauer Ausstellung „Das Ziel" 1912, sah Larionow schon zwei, die er als Cubo-Futurismus klassifizierte. In das Schaffen des russischen Künstlers war Bewegung gekommen. Léger hatte ihn zum Fauvismus gezogen, Marinetti — „radioaktiv" gemacht.

Plakat zur Ausstellung „Null-Zehn" in St. Petersburg, 1915

*) Anm. d. Red.: Direktor Sandberg erhielt zahlreiche Werke Malewitsch's aus dem Besitz des deutschen Architekten Hugo Häring. Deutsche Museen ließen sich den Erwerb dieser wichtigen Bilder entgehen.

Bis zum März 1913 arbeitete Malewitsch mit röhrenartigen, spektral-analytisch zerlegten Formen im Sinne Légers — in Motive aus dem russischen Volksleben übertragen. Aber jetzt lernte er die Kompositionen Tatlins kennen, eines Futuristen, der mit eigenartigen Applikationen — Holzstücken, Zeitungspapier, gedruckten Worten, Contre-Reliefs u. a. m. — mit Blech und Eisen neuartige Kompositionselemente verwendete. Malewitsch ist „ad hoc" inspiriert und gleich dabei, diese neuen Elemente in der Bildfläche zu vereinfachen.

Schon Ende 1913 wird sein berühmtes „Schwarzes Rechteck auf weißem Grunde" in Moskau gezeigt, werden die Grundelemente seiner abstrakten Kunst entdeckt. Die Theorie der „höchsten", „vollendetsten", — „supremen" Formen kristallisiert sich aus, wird zum „Suprematismus".

In Witebsk kreuzen sich für einen Augenblick die Wege von zwei Großen: Chagall und Malewitsch. Chagall hatte den Posten eines Kommissars für Bildende Künste erhalten, den ihm Lunatscharskij anvertraute.

Konnten die russischen Futuristen hinter dem Westen bleiben? Nach allem was geschehen war?

1919 entstand Malewitsch's „Weißes Kreuz auf weißem Grunde", als Vollendung einer ganzen Reihe abstrakter Schöpfungen, in denen er seine „Kreuze" und „Rechtecke", sowie Kombinationen dieser „suprematistischen" Elemente verwendete.

Schon waren während des Krieges „Manifeste" in die Welt hinausgesandt. Die Ausstellungen „Tramway We" und „Null-Zehn" erregten Aufsehen; ihr Erlös wurde für verwundete Künstler im Künstlerlazarett verwandt.

Nun war die Lage verändert: das Alte war gestürzt. Es war Zeit, seinen Freunden etwas über den „Suprematismus" zu sagen. A. Schemschorin half dabei. So sah denn das Jahr 1920 das in Witebsk unter dem Titel „UNIWOS" gedruckte Pamphlet, in dem Malewitsch seine Theorien bekannt machte. Malewitsch teilte seinen „Suprematismus" in das schwarze, das rote und das weiße Stadium. Alle drei Entwicklungsstufen fielen in die Jahre 1913 bis 1918. Seine Rechtecke sind Versinnbildlichungen zweckmäßiger Vollendung. Malewitsch sieht in ihnen „Vorläufer" kommender Flugkörper, die sich nicht mehr mit Hilfe von Explosionsmotoren als Katastrophen-Konstruktionen fortbewegen, sondern durch eine „harmonische Integration" ihrer Form und durch magnetische Wechselbeziehungen — ohne Motoren, ohne Flügel, ohne Räder, ohne Brandstoffe bewegen. Der „suprematistische Apparat" der Zukunft würde ein unteilbares Ganzes sein, ein „neuer Satellit". Es würde lediglich nötig sein — lediglich! — die wechselseitigen Anziehungskräfte zwischen zwei sich im Raum fortbewegenden „suprematistischen" Körpern zu finden. Zwischen Erde und Mond, so meinte er, könne man einen derartigen „suprematistischen" Satelliten leicht einsetzen, seine „suprematistischen" Formen würden als Abstraktion zu zweckmäßigen Vollkommenheiten, „suprematistische" Formen würden in einer „suprematistischen" Zukunft zweckmäßige Notwendigkeiten.

Dann wendet er sich dem „Bild" als solchem zu: das „suprematistische" Bild gibt einen weißen Raum wieder, nicht einen blauen. Blau gebe keinen Eindruck der Unendlichkeit wieder, der Blickstrahl stoße gegen die Himmelskuppel, könne nicht weiterdringen. Das „suprematistische" Weiß dagegen lasse den Blick ungehindert durch in den Raum, in das All, in das Unendliche. Wenn man das Bild analysiere, dann sehe man zuerst ein Fenster, in dem man das Leben entdecke. Da er, Malewitsch, bei seiner Erforschung und seinen Versuchen mit „suprematistischen Formen nur das Zweckmäßige im Auge habe, falle die Farbe weg. ..."

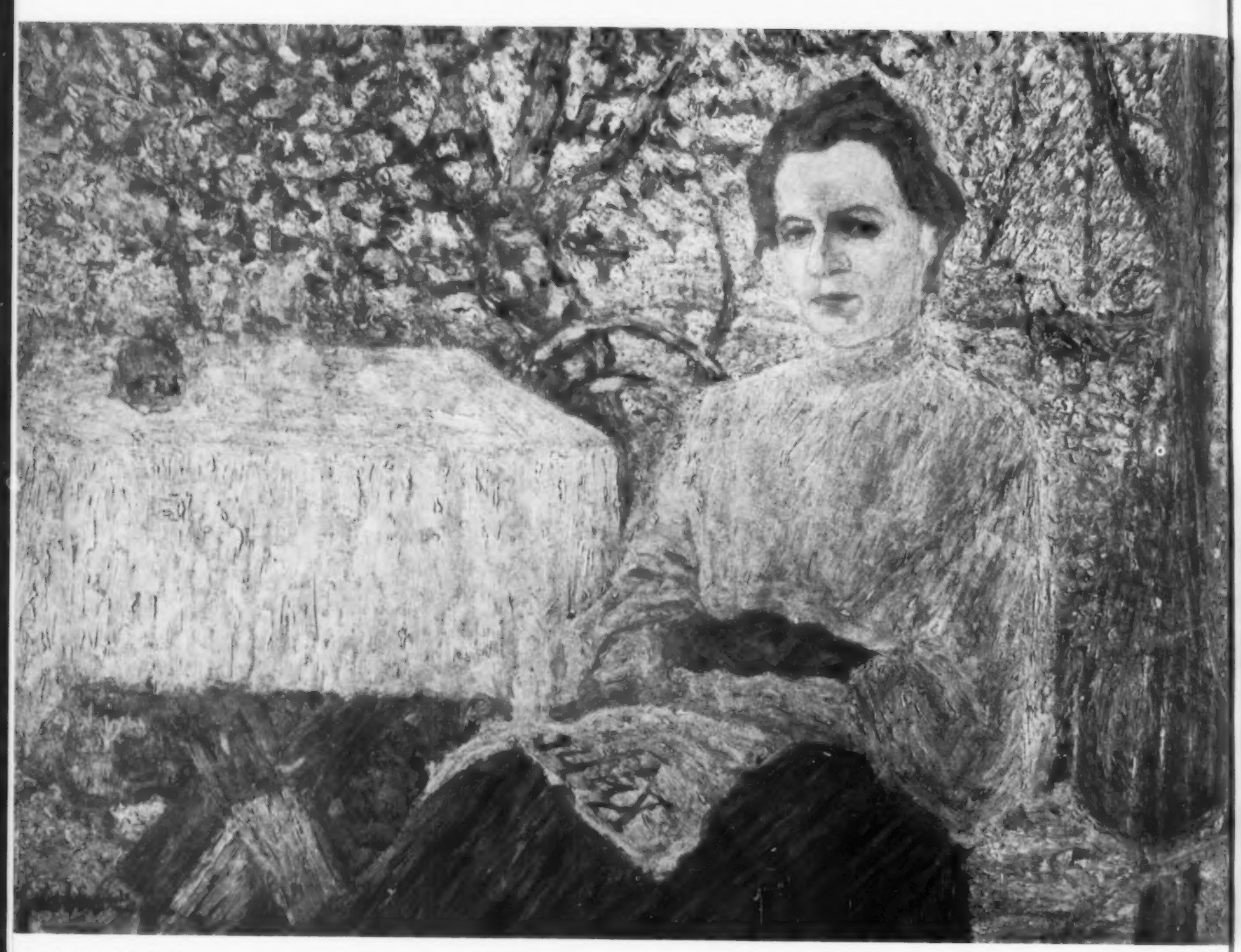
Wenn Malewitsch aus seinen „suprematistischen" Formen architektonische Formen für irdische Zwecke ableitet, so glaubt er damit gewisse Weltanschauungen und Weltkonstruktionen anzuwenden. Seine Rechtecke haben, so versichert er, auch im menschlichen Dasein ihre Bedeutung: Schwarz sei das Symbol der Zweckmäßigkeit, die er als Fünfte Dimension in die Kunst eingeführt sehen will. Das Problem der Zweckmäßigkeit ist für ihn so wichtig, daß er mit dem Pinsel nichts mehr anfangen kann, er braucht die Feder, sie ist schärfer. Daß von der Malerei im Suprematismus keine Rede mehr sein kann, hebt Malewitsch besonders hervor: „die Malerei ist längst abgeschafft und der Künstler ein Vorurteil der Vergangenheit".

Selbst der Mensch ist ihm nur vollendete Zweckmäßigkeit.

In der Periode von 1919—1926 stehen Malewitsch alle Türen offen. Er schreibt seine durch das Bauhaus Dessau veröffentlichte „Gegenstandslose Welt", er gründet eine eigene Farbentheorie, er gründet in Moskau eine Picturale Academie, er korrespondiert und beeinflußt Mondrian und Van Doesburg, die seinen „Suprematismus" weiterbilden, nicht in dynamischer, aber in statischer Form. Er findet jetzt seine höchste Vollendung in architektonischer Zweckmäßigkeit und Schönheit. Doch die Schatten werden größer. In diesen Tagen werden die „Modernen" durch die „Professoren" der Akademie in die Minderheit gedrängt. Der Sowjetstaat entscheidet sich für eine „sozialistische" Linie, für sozialistische

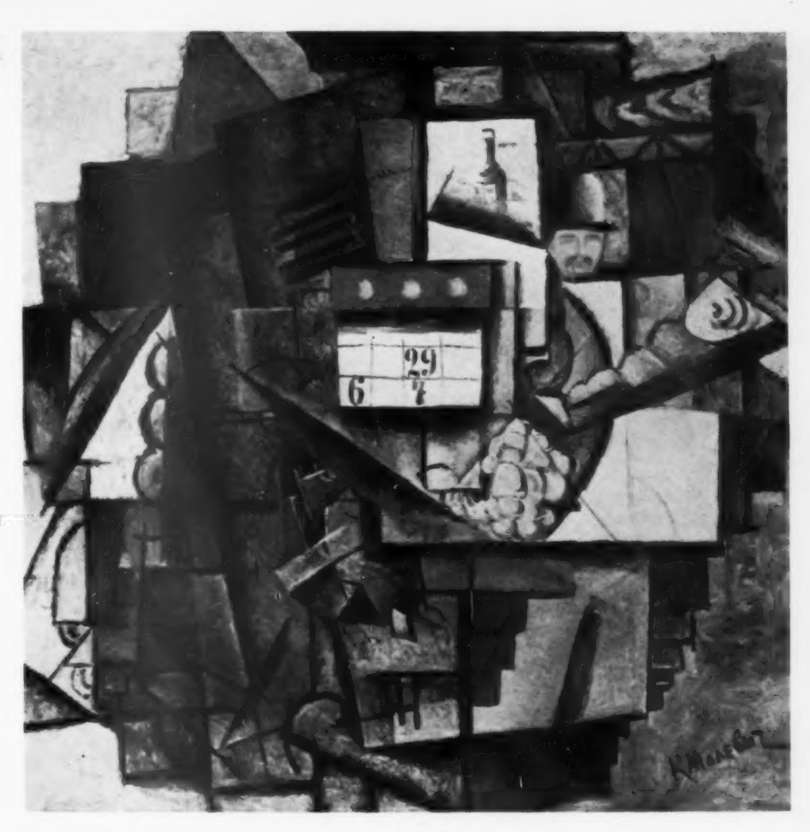


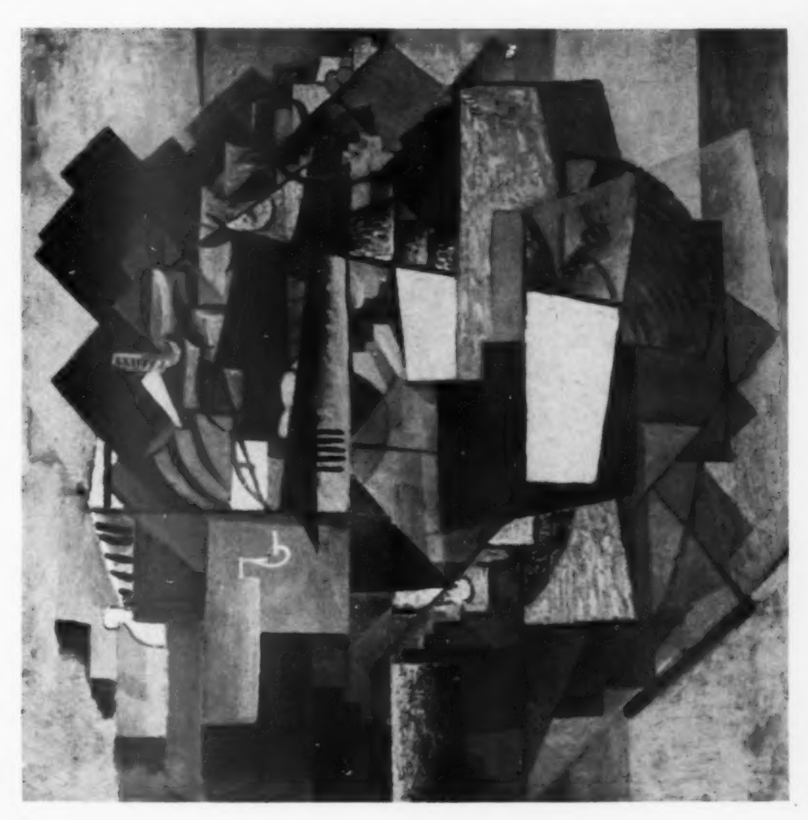
Kasimir Malewitsch mit zwei Damen im Jahre 1917



Kasimir Malewitsch
Dame am Gartentisch, Öl, 1908

Kasimir Malewitsch
Dame in der Tram, Öl, 1914





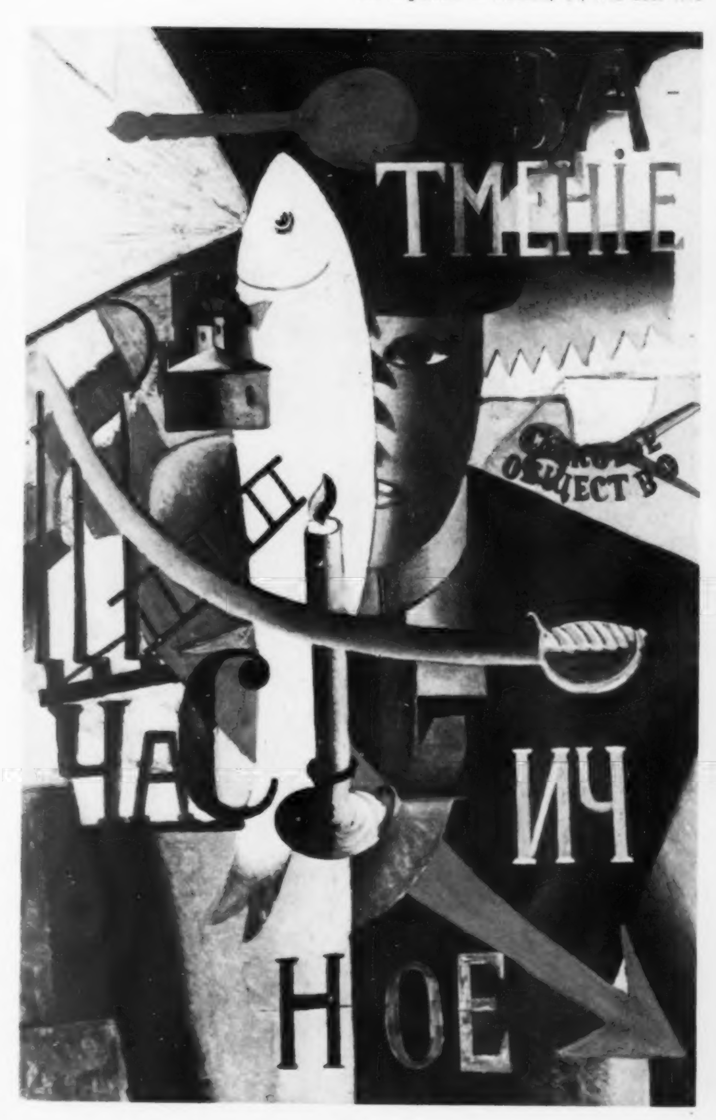
Kasimir Malewitsch
Schreibtisch und Kammer, Öl, 1914



mir Male
Holzhack

…imir Male…sch
… Holzhack…, Öl, 1911

Kasimir Malewitsch
Ein Engländer in Moskau, Öl, 1912 oder 1913

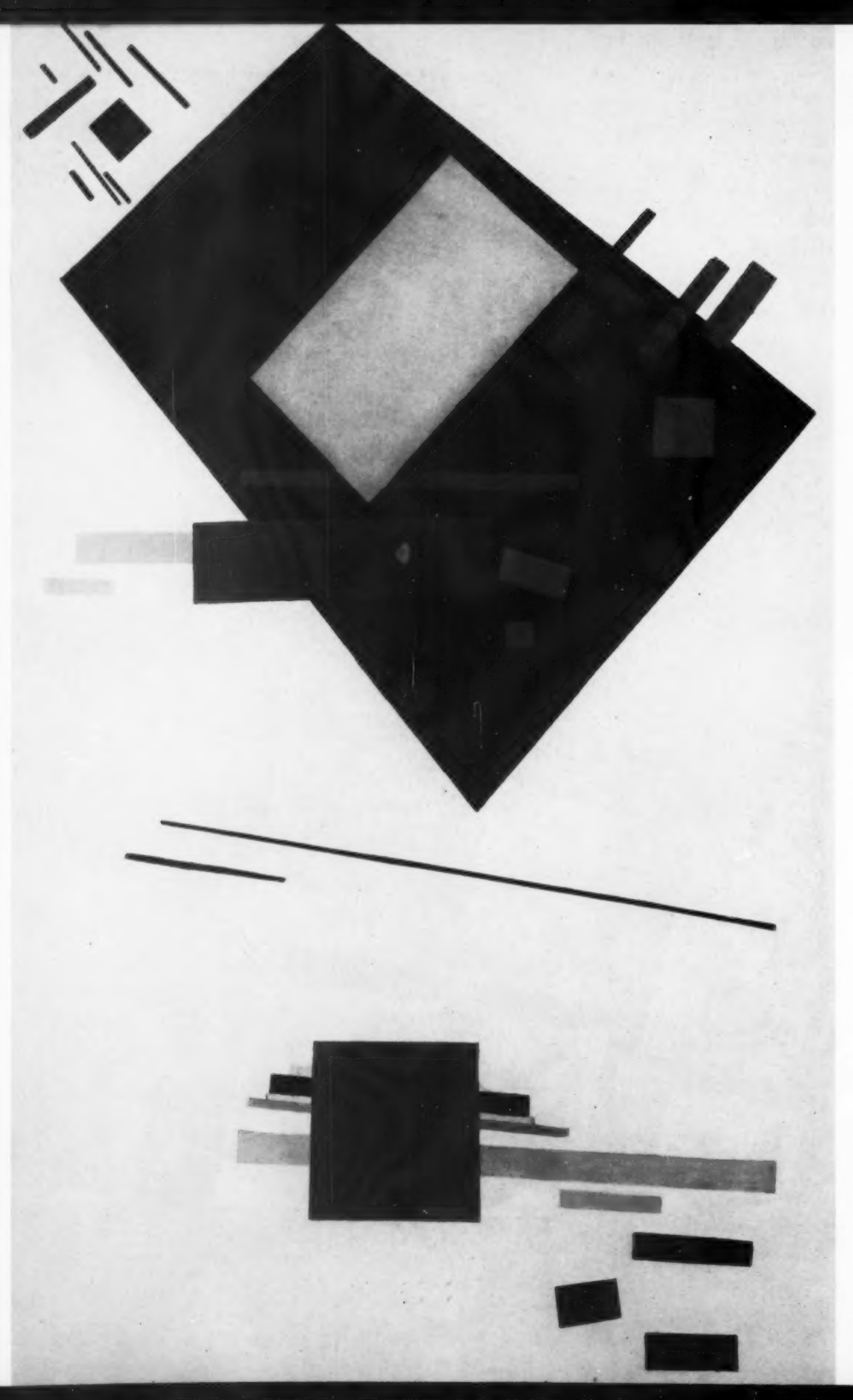




Malewitsch-Ausstellung 1912/13 (vermutlich in Moskau)

Erste suprematistische Ausstellung, 1916

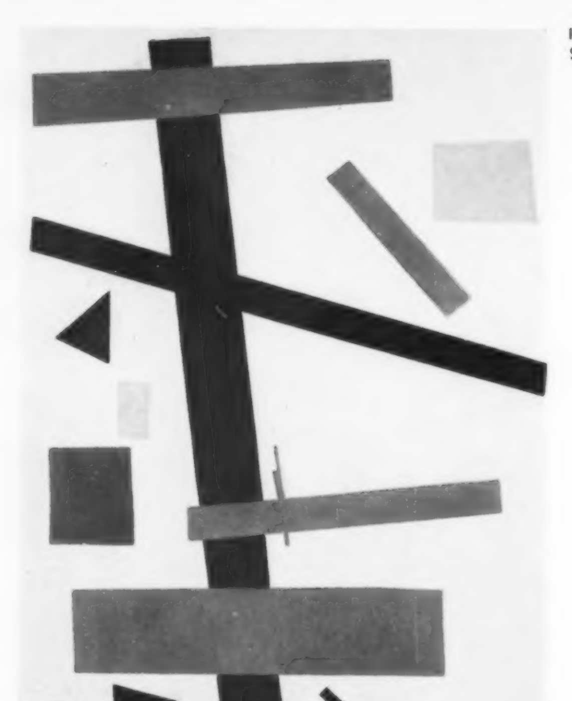




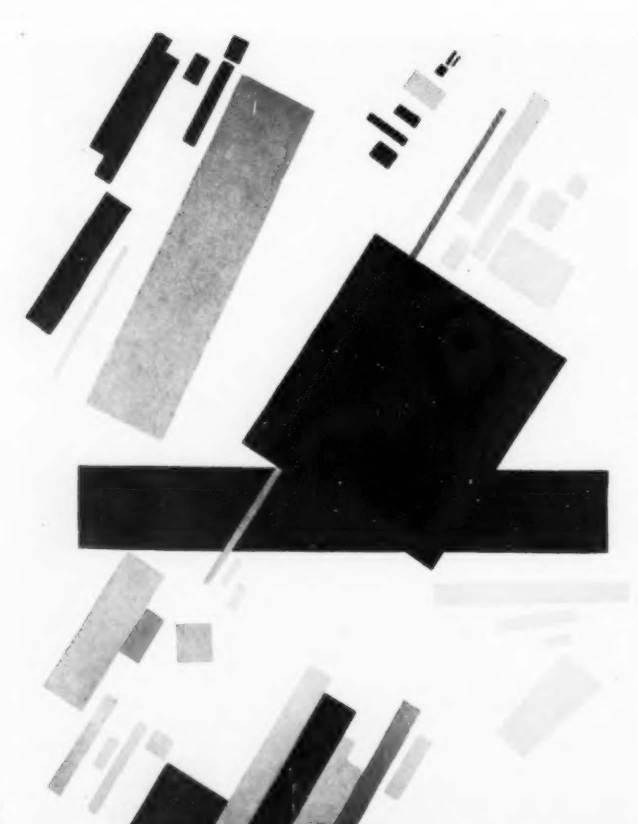
Kasimir Malewitsch
Supremátistische
Komposition, Öl, 1915

Kasimir Malewi
Kleines schmales Kr
auf Weiß, Öl, 1





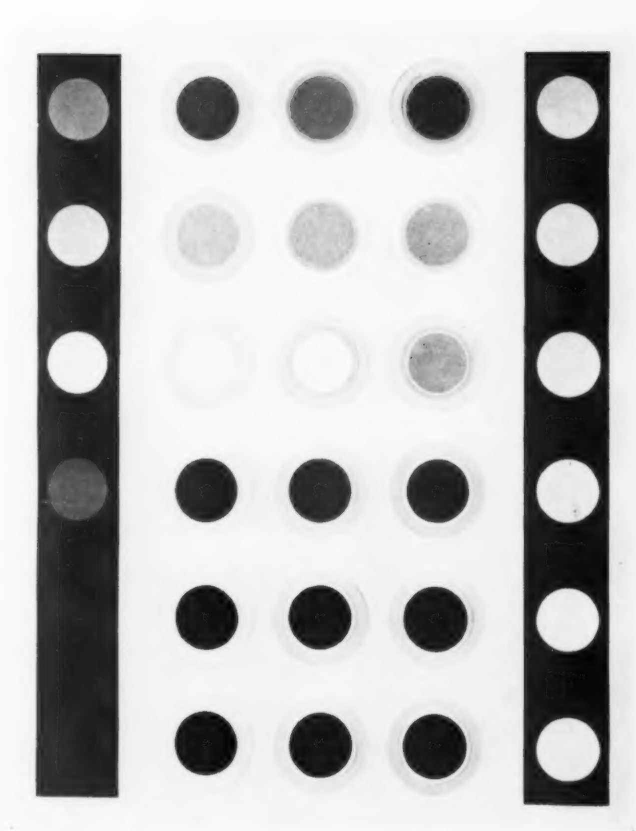
Kasimir Malewitsch
Suprême, Öl, 1916



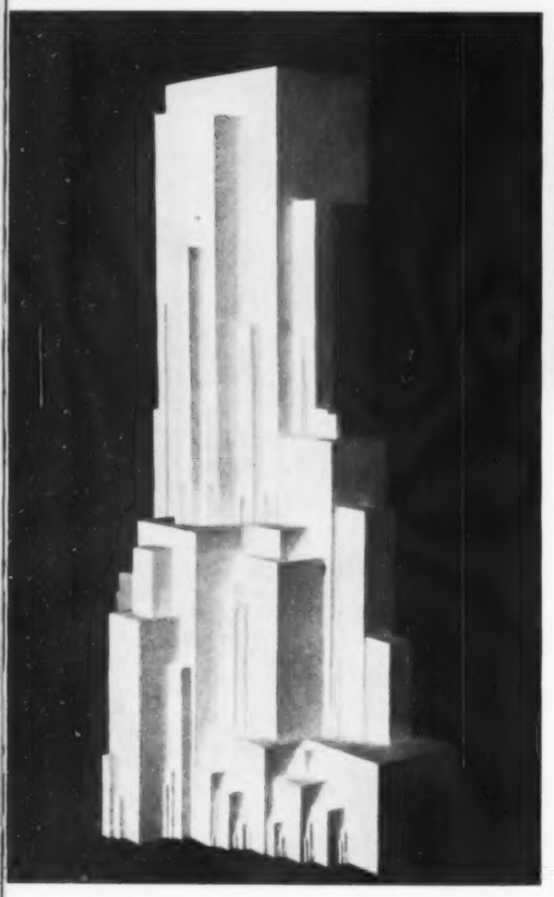
Kasimir Malewitsch
Blaues Rechteck über purpurrotem Balken, Öl, 1916



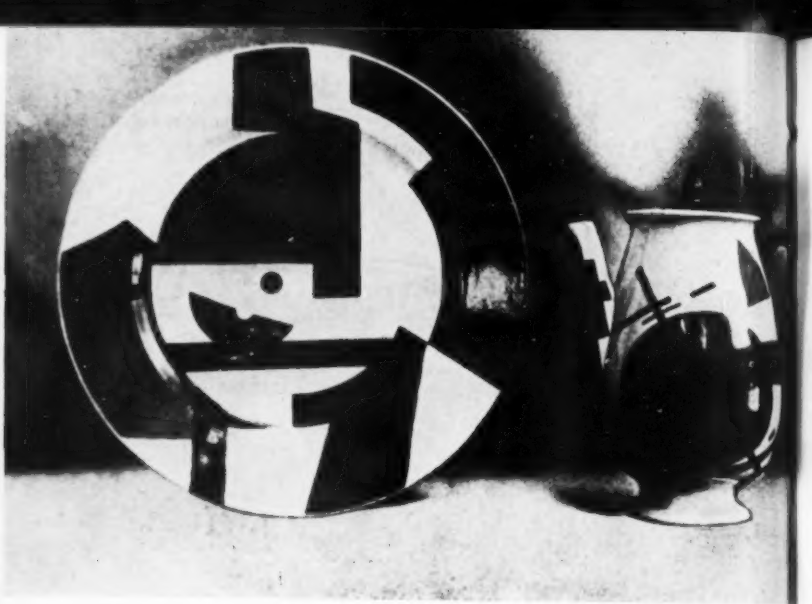
Kasimir Malewitsch
Rotes Kreuz auf schwarzem Kreis, Öl, 1916



Kasimir Malewitsch
30 Kreise (aus der „Farbenlehre")



Kasimir Malewitsch
Modell zu einem Hochhaus, 1926
(aus „Die gegenstandslose Welt")



Kasimir Malewitsch
„Suprematistische Keramik" (Staatsmanufaktur Leningrad), 1920



Alfred Flechtheim

„Historienmalerei", für „idyllische Romantik". Malewitsch läßt vorsichtshalber seine 35 Gemälde in Berlin, stirbt 1935 in Leningrad, vergessen, verlassen. Aber sein „Oeuvre", das er in Sicherheit wähnte, schien doch noch in die Hände von Ikonoklasten gefallen. Jedoch sein Werk überlebte den Hitlerschen Bildersturm.
Malewitsch zeigte sich als Mensch in seiner ganzen Größe in den schrecklichen Tagen der Not der Jahre 1919 und 1920. A. Pevsner, der wie Kandinsky, Chagall, Lissitzky, Gabo und andere schließlich die Sowjetunion verließen, erzählt über seine letzte Begegnung mit Malewitsch anläßlich des Begräbnisses seiner Lieblingsschülerin: — Malewitsch, mit großen Filzstiefeln angetan, trug eine schwarze Trauerfahne mit einem aufgenähten weißen Rechteck, — die Tränen in seinen Augen und sein abgemagertes Gesicht gaben ihm einen tragischen Ausdruck: „Wir alle werden gekreuzigt werden. Mein Kreuz habe ich schon vorbereitet, du hast es sicher schon unter meinen Bildern gesehen ..." sagte er mit leiser Stimme.

## IN MEMORIAM: Alfred Flechtheim

La vie est breve
Un peu de rêve
Un peu d'espoir
Et puis-bon soir.

Damit beginnen leitmotivisch die Tagebuchblätter Alfred Flechtheims, die er um das Jahr 1912 anlegte. Damals mußte er — zu seiner Qual — noch im elterlichen Geschäft für Getreideimporte als Mitarbeiter tätig sein. Sie zeigen den inneren Zwiespalt, das beruflich und menschlich kritische Entwicklungsstadium, mit seinen verzweifelten Anstrengungen, seinem Leben einen gänzlich anderen, ihm wesensgemäßen Rhythmus zu geben. Unablässig war er damit beschäftigt, Pläne zu schmieden — nein Luftschlösser zu bauen — für eine Kunstgalerie, in der er die Krönung seines Lebens erblickte. Er schrieb:
„Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst. Eine Leidenschaft, stärker als Spiel und Alkohol und Weiber. Mich hat sie gepackt, die Kunst. Ich spiele wegen der Kunst und saufe drum. Um zu vergessen. Mir ist die Kunst alles, ich bin der Kunst nichts. Wenn ich reich wäre, wenn ich so viel Geld hätte, daß ich so leben könnte, wie ich wollte, ich würde in Paris leben, wie U h d e, wie Goetz. Mitten drin im Leben, in der Kunst, als großer Marchand-Amateur ..."
Alfred Flechtheim ist, wie man zu sagen pflegte, eine profilierte Persönlichkeit gewesen. Bei ihm traf dies in zweifacher Hinsicht zu. In geistiger und optischer Beziehung. Er fiel auf. Als Mensch wie als Kunsthändler.
In Münster/W. wurde er am 1. Juli 1878 geboren. Er besuchte das dortige Gymnasium bis zum „Einjährigen" und ging dann in Genf in eine Handelsschule. Seine Lehrzeit absolvierte er in Düsseldorf bei einem Unternehmen für Getreideimporte. Offenbar nahm er das alles nicht ernst, denn die Fama berichtet, er habe das Wechselkopierbuch mit Männchen, Pferdchen und anderem Getier geschmückt. Darauf ging er für zwei Jahre zur weiteren kaufmännischen Ausbildung nach Liverpool, um dann schließlich ins väterliche Unternehmen als Mitarbeiter und späterer Teilhaber einzutreten. Sicherlich muß das Interesse für Kunst schon im elterlichen Hause geweckt worden sein, denn bereits sein Vater besaß eine Bilderkollektion. Um 1908 begann nun Alfred Flechtheim selbst zu sammeln, wobei er durch seine Ankäufe von damals außergewöhnlichen Werken französischer Maler und Künstler des Rheinlandes die Aufmerksamkeit der Kunstwelt erregte. Sein späterer Freund, der Maler George Grosz erzählt in seinem Buch „Ein kleines Ja und ein großes Nein" wie Alfred Flechtheim auf seiner Hochzeitsreise in Paris die gesamte Mitgift seiner Frau in moderne französische Gemälde anlegte und ohne einen Pfennig nach Hause kam. Dafür brachte er aber einen ganzen Stapel gänzlich unverständlicher Bilder mit, die nicht nur schön, sondern auch noch wertvoll sein sollten. Die armen Schwiegereltern waren restlos „begeistert". Flechtheim hatte aber recht behalten. Trotz aller Widerstände!
Charakteristisch mag in diesem Zusammenhang ein Brief von ihm aus dem Jahre 1911 sein:
„Ich habe in den letzten Jahren in Paris bei Kunsthändlern Bilder junger Franzosen erworben. Werke von Braque, Derain, Girieud, Laurencin, Picasso, de Vlaminck u. a. Keins dieser Bilder kostete 400 Franken. Für Arbeiten hiesiger Akademieschüler wird mindestens ebensoviel verlangt. Bilder hiesiger Landschafter kosten das Drei- und Vierfache. Von den drei Bildern van Goghs, die ich gleichfalls 1910 kaufte ... hat keines 8000 Mark gekostet. Ebensoviel soll ein hiesiger Amateur Herrn Gerhard Janssen für sein Bild „Der letzte Gast", das augenblicklich die hiesige große Kunstausstellung ziert, erfolglos geboten haben. Der Maler verlangt 15 000 Mark. Düsseldorfs „Altmeister" Gebhardt verlangt für sein Bild in der Ausstellung 30 000 Mark, und für Studienköpfe bekommt er mehrere tausend Mark direkt und im Handel ... ich habe noch nie gehört, daß sich deutsche oder städtische Galerien Bilder von Bonnard oder Derain oder Rousseau oder Seurat angeschafft hätten. Die bleiben bei van Gogh stehen, wenn sie überhaupt so weit kommen. Vielleicht tut es ihnen mal leid, Gelegenheiten verpaßt zu haben."
Ein Ereignis wurde für ihn von entscheidender Bedeutung. Das war die „Sonderbundausstellung 1912" in Köln. Er war ihr Organisator, und sie hat wahrscheinlich den zündenden Funken geschlagen. Es war um die Weihnachtszeit 1913, als er seine Galerie gründete. Die Würfel waren gefallen. Der Katalog, der ein beachtliches Aufsehen hervorrief, begann mit den Worten:
„Endlich bin ich in der Lage, mir einen lang gehegten Wunsch zu erfüllen: mich nur mit Dingen der Kunst zu beschäftigen. Dazu soll mir meine Galerie dienen."
Dieses Verzeichnis — heute eine bibliophile Kostbarkeit — weist eine Fülle von Werken auf, deren Verfasser damals, wenn überhaupt beachtet, dann jedenfalls verlacht und verspottet wurden. Künstler, die dem allgemeinen Publikum allenfalls verdächtig, sicher aber nicht „seriös" erschienen. Es waren Werke von Bonnard, Braque, Derain, van Dongen, Othon Friesz, Heckel, Matisse, v. Jawlensky, Kokoschka, Laurencin, Macke, Marc, Munch, Pechstein, Picasso, Rohlfs, de Vlaminck, Barlach, de Fiori, Haller, Minne u. v. a. Alfred Flechtheim sollte sich seines neuen Besitzes nicht lange erfreuen. 1914 brach der Krieg aus. Er und sein Mitarbeiter Hans Fehr, der im August 1914 bereits in Frankreich fiel, mußten

das junge Unternehmen auflösen. Der Freund und Helfer seiner ersten Gehversuche, der Kunsthändler Paul Cassirer, versteigerte den Bestand. Zum Entsetzen Flechtheims wurde hierbei auch ein Bild mitversteigert, das Cassirer unter allen Umständen — koste es, was es wolle — wieder zurückkaufen mußte. Es war „Der Zuave" von van Gogh. Als Leutnant eines Ulanenregiments erlebte Flechtheim den Krieg in Belgien, den er glücklich überstand. Ostern 1919 war es endlich wieder so weit, um einen neuen Anfang zu machen. Mit einer Ausstellung von Expressionisten, zu der Wilhelm U h d e das Katalogvorwort schrieb, wurde die Galerie eröffnet, in Düsseldorf. Namen und Begriffe, die während des Krieges in den Hintergrund treten mußten, tauchten wieder auf. Arbeiten der jüngsten Richtung, vom kleinen Kreis der unentwegten Anhänger in den Himmel gehoben, traten wieder in Erscheinung. Aber wiederum war nicht nur die Galerie, sondern diesmal auch ihr Besitzer gefährdet. Die Franzosen besetzten das Rheinland und das Industriegebiet. Eines Tages erhielt Alfred Flechtheim einen Wink von der deutschen Polizei, Düsseldorf so schnell wie möglich zu verlassen. Flechtheim stand nächst Ludendorff auf der Auslieferungsliste. Mit dem Paß seines Freundes H. v. Wedderkop verließ er die Stadt und seine Familie. Das Ziel war Berlin, indessen die Galerie von Alex Vömel weitergeleitet wurde.
Hier in Berlin nun begann Flechtheims große Zeit. Am Lützow-Ufer entstand sein neues Unternehmen, das bald eine Zentrale der modernen Kunst werden sollte. Sie galt als bedeutendste Galerie zeitgenössischer Malerei und hatte sich unter seiner zielstrebigen Führung zu einem Unternehmen von internationaler Bedeutung entwickelt. Eine Vielzahl von Werken deutscher und ausländischer Maler und Bildhauer sind durch seine Hände gegangen. Heute zählen sie zu den wertvollsten Beständen europäischer und außereuropäischer Museen und Sammlungen. Ihre Geltung und Bedeutung haben sie nicht zuletzt der Hilfsbereitschaft und dem Einsatz ihres Förderers Alfred Flechtheim zu verdanken. Den Höhepunkt seines Berliner Wirkens bildete die Ausstellung von Werken Renoirs. Diese Ausstellung von seltener Schönheit bezeichnete Flechtheim als den Höhepunkt seines Lebenswerkes.
Eine Zeitschrift, die ursprünglich nur als eine Art Hausmitteilung gedacht war und von ihm gemeinsam mit H. v. Wedderkop redigiert wurde, fand wegen ihrer lebendigen, frech-kritischen Gestaltung eine nicht vorausgesehene Verbreitung und Beliebtheit. Es war „Der Querschnitt", sogar auf der Insel Java konnte man ihn bekommen! Alfred Flechtheim kannte Gott und die Welt. Er hatte unglaubliche Beziehungen, die er geschickt mit seinen geschäftlichen Belangen zu verknüpfen verstand. Sein Haus, ausgestattet mit wertvollstem Kunstbesitz, war Treffpunkt der Gesellschaft und Mittelpunkt eines geistigen Zentrums.
Er starb in der Emigration in London am 9. 3. 1937. Lord Ivor Churchill brachte in der „TIMES" einen ausführlichen Nachruf.
Am 1. April 1958 wäre Alfred Flechtheim achtzig Jahre alt geworden.

Fritz Batze

**Auszüge aus den „Tagebuchblättern" Alfred Flechtheims**

... ich eroberte dem Westen die gute Kunst wieder. Der „Sonderbund" ist mein Werk. Heute kämpfe ich noch für wenige. Mein „Picassokampf" trennte mich von den Sonderbündlerisch-Friedfertigen. —

... Cassirer bedankt sich für meine Sympathie anläßlich seines Sezessionskraches. Ihm geht es wie mir im „Sonderbund". —

... ich glaube nicht daran, daß ich es jemals fertig kriege. Die Zeiten sind plus forte que moi.

... ich träume, alles würde noch gut. Dann hat mich die Kunst, dann stelle ich aus: irgendwo eine Kampfausstellung für meine Freunde. Und ich werde den Katalog drucken lassen und das Vorwort wird gedruckt und kritisiert und bekämpft. Ich glaube an eine neue Kunst und an das Geheime, Unfaßliche. Etwas, das in ihr, in Picasso bereits zum Ausdruck kommt, die Mystik....

... ich las heute in einem Aufsatz von Meier-Graefe, daß Cézanne und die Bilder guter Maler die einzigen sicheren Anlagen waren, die bei dem debacle nicht herunter gegangen sind. Wie oft habe ich das meinem beau pére gepredigt und bei den van Gogh- und Picasso-Verkäufen ad oculos demonstriert. Er glaubt mir nicht, und das macht mich rasend. Ich hätte mit 100 000 Mark bar in einem Jahr das Drei- bis Vierfache verdienen können und mir einen Namen machen können.

... Vor mir liegt der „FIGARO" mit den Preisen der Vente Nemes. Meine Preise ... sind klein im Verhältnis zu diesen. Alles ging runter, Terrains, Hypotheken, Aktien. Kunst ging herauf. ... Ich muß der Kunst leben. Ich will marchand-amateur werden. ...

... Gestern war Willi Kuckuck bei mir. Geld hat er nötig. Wenn ich's mir aus den Rippen schneiden muß, ich besorge es ihm. ...

Picasso ist der erste, ganz freie Neoklassizist. Es gibt wenig Stilgemäßes, Gutes. Picasso, Braque, Derain. Alle anderen sind noch mitten drin im Impressionismus und die Außenstehenden sind Plakatiers. Ich will meine Sammlung nur ganz auf Expressionismus, auf Neoklassizismus aufbauen: Cézanne, Picasso ... ich will Marie Laurencin erwerben. Nils spricht von Léger. ...

Herta Wescher

## Drei Pariser Bildhauer der jungen Generation



Etienne Hajdu

Es gibt im Grunde für den Bildhauer E t i e n n e H a j d u, der 1907 als Sohn ungarischer Eltern in Turda (Rumänien) geboren wurde, nur zwei Themen, die er immer wieder gestaltet: die menschliche Figur und die menschlichen Beziehungen. Die eine drückt er vorwiegend in seinen Marmorskulpturen, die anderen in seinen Metallreliefs aus. Natürlich handelt es sich dabei weder um Bildnisse noch um szenische Darstellungen im hergebrachten Sinne. Die Abstraktion ist im Gegenteil vor allem in den Reliefs so weit vorgetrieben, daß der Sinn dem Außenstehenden oft verborgen bleibt. Die Marmorfiguren aber gehen fast immer auf Eindrücke von Gesehenem zurück. Haltung und Geste eines Mädchens, die Besonderheiten von Haartracht, Kopfbedeckung und Kleidung haben Hajdu gefesselt, und er hält die Silhouette in großen Umrissen fest. Er baut seine Figuren aus großen Flächenformen auf und stellt sie wie Wahrzeichen, wie Symbole in den Raum. Alles Zufällige, Momentane der Erscheinung ist darin wesenhaft geworden und zeitlos wie in Bildnissen archaischer Kulturen, an die man oft erinnert wird. Die Konturen heben sich so scharf vom Hintergrund ab, daß sie von flachen Steinplatten herzurühren scheinen. Tritt man aber näher heran, so enthüllt der Stein sein Volumen in weicher, bewegter Modellierung. Hajdu liebt den Marmor in seinen farbigen Schattierungen, die er herausholt und mitsprechen läßt. Er poliert die Oberfläche so, daß er lebt und wir mit den Händen seinen Formen nachgehen möchten. Er achtet den Stein und tut ihm keine Gewalt an, und er hat sich mit ihm so vertraut gemacht, daß man sich lange Zeit seine Arbeit in keinem anderen Material vorstellen konnte.

Als aber das Bedürfnis wuchs, die Materie mit eigenen Händen noch sensibler auszugestalten, ging Hajdu zum Metallrelief über. Er führt seine Entwürfe zunächst in allen Einzelheiten in Töpfererde aus, läßt dann die Abdrücke in großen Kupfer- oder Aluminiumplatten nehmen und hämmert sie bis ins Letzte aus. Tausende von Hammerschlägen werden getan, bis jeder Zentimeter der Oberfläche behandelt ist, die entscheidenden Formen hervortreten, die Nivellierungen abgestuft sind. Hajdu läßt in seinen Kompositionen nicht den geringsten Leerraum zu, und er bringt auch den unbestimmten Grund zwischen den ausgeformten Elementen so zum Leben, daß sich die Spannung zwischen ihnen erhöht. Das Metall selbst trägt mit seinen Farbwirkungen zur Intensivierung des Ausdrucks bei. Auf dem Kupfer bringt die Erhitzung die vielfachsten braun-roten Schattierungen hervor, auf dem Aluminium erzeugt das Licht einen unendlichen Reichtum leuchtender und matter Töne, der in ständigem Wechsel begriffen ist.

Die Thematik dieser Reliefs beruht im Grunde auf dem Gegensatz von Linien und Rundformen, die beide die vielfachsten Abwandlungen erleben. Sie zeigen bei den ersteren alle Grade von Hart zu Weich, von dünnen Graten zu breiten Bändern, bei den letzteren alle Varianten von Kreisen zu Ellipsen, die sich längen und in bewegten Kurven auslaufen können. Dieses Kontrastpaar verbildlicht für Hajdu den ewigen Dualismus des Aktiven und Passiven, die Kräfte des Männlichen und Weiblichen, die den Ablauf der Welt bestimmen und in ständigem Kampf begriffen sind. Sie stehen sich gegenüber, fallen übereinander her, sie ziehen sich an, stoßen sich ab und unterjochen sich. Aber zuweilen ordnet der Wirbel sich in großen Rhythmen, führt die Begegnung zu inniger Verschlingung, dominieren die gelösten und beruhigten Elemente über die aggressiven. Oder die Gegensätze verschwinden in den „Kraftfeldern", die nur aus einheitlichen gebeulten Formen bestehen, die umeinander kreisen, sich sammeln und zerfließen, wie aus kochender Lava aufsteigen, um wieder darin zu vergehen.

Ist in den Marmorskulpturen eine Daseinsbejahung zu spüren, Wunschvorstellungen von menschlicher Schönheit und Würde, so sind die Reliefs von dynamischer Tragik erfüllt. Während Hajdu dem Stein klare, siegreiche Formen verleiht, verschleiert er in den Metallen die Aussage so, als wolle er das allzu Deutliche mildern. Erlebnisse und Vorstellungen von entseelten Mächten, von Zerstörung und Chaos befreien sich hier in der Suche nach Ausgleich und Harmonie, selbst wenn das Weitertreiben der Kräfte sie wieder zunichte macht. Auch die eigene Entwurzelung mag sich hier ausdrücken, die nicht damit verschwindet, daß der aus seiner transsylvanischen Heimat Ausgewanderte längst in Paris beheimatet ist, daß seine Kunst hier Boden und Echo hat. Am Rande der Stadt hat er sich aus groben Quadersteinen sein Atelierhaus gebaut, in dem er bei sich ist und zugleich in dem unbegrenzt weiten Bezirk seiner Bilderwelt.

Als M a r t a P a n (geb. 1923 in Budapest) 1947 nach Paris kam, hat der Landsmann Hajdu geholfen, ihr den Weg zu weisen. Sie war in ihrer Heimatstadt als begabte Akademieschülerin auf dem besten Weg des Erfolges gewesen, aber in Frankreich wurde ihr klar, daß alles, was sie bisher gemacht hatte — Tierplastiken, Büsten und nackte Figuren — mit der heutigen Zeit nichts mehr zu tun hat. Nach Monaten der Besinnung fing sie wieder von vorne an und nahm sich alltägliche Gemüse, Zwiebeln, Bohnen und dergleichen zum Modell. Sie ging diesen Gewächsen auf den Grund, um darin den Wachstumskeim zu entdecken, der zur Formbildung führt, und sie fand damit das neue Ziel ihrer Skulptur, Formen



Etienne Hajdu

von gleicher organischer Struktur zu schaffen. Wie von selbst wandelte sich dabei das ursprüngliche Vorbild zur autonomen, abstrakten Plastik um. An einer auseinandergesägten Muschel faszinierte sie der Punkt, an dem die Schalen zusammengewachsen sind und es wurden daraus die „Scharniere", Skulpturen aus zwei und später sechs Elementen, die in den Gelenken ineinandergreifen, deren jedes seinen selbständigen Formwert besitzt, die in der Zusammensetzung aber erst ihren vollen Sinn erhalten. Das Problem der geschlossenen und der offenen Form stellte sich ein und fand Ausdruck in einer Holzskulptur aus zwei Teilen, die aufeinandergedeckt oder geöffnet, geheimnisvolle Lebensvorgänge enthüllen. Die Beziehung plastischer Körper zueinander, der Spannungswechsel, der sich aus Entfernung und Annäherung, Trennung und Vereinigung ergibt, führte zu der erstaunlichen Skulptur des „Teck" mit seinen ausladenden Hebelarmen, die sich umkreisen und am Treffpunkt wie mächtige Kiefer ineinander verzahnen. Die „mobile" Plastik, nicht mechanisch, sondern mit dem Druck der Hand in Bewegung gesetzt, hat Marta Pan seither immer weiter beschäftigt und in einem ihrer letzten Werke, der „Balance en deux", eine ungleich subtilere Lösung gefunden. Zwei in sich gleiche Holzformen von feinnerviger Modellierung und Schweifung halten sich auf dünner Metallstütze im labilsten Gleichgewicht übereinander; wenn aber ein leiser Anstoß die obere in schaukelnde und drehende Bewegung setzt, wird die Zweiheit zur Vielheit, die in jeder Phase des Ablaufes neue, erregende Vorstellungen erweckt.

Intuition und Überlegung haben an diesen Schöpfungen gleichen Anteil. Jedes Werk bedeutet für Marta Pan die Verwirklichung einer Idee, die bis zu Ende ausgereift sein muß, ehe sie die Arbeit beginnt. Sie gibt sich genaue Rechenschaft über die Mittel, die sie anwendet, über das Ziel, das sie verfolgt, und sie formuliert die Erkenntnisse, zu denen sie am Laufe der Entwicklung gelangt. In einer dieser Notizen hat sie die Elemente zusammengestellt, aus denen sich für sie das Kunstwerk summiert. In erster Linie gehören dazu Form, Masse und Proportionen, denen sie in früheren Jahren eingehende Studien gewidmet hat. Corbusiers „Modulor" spielte dabei eine wesentliche Rolle, der in der doppelten Ausrichtung auf die natürlichen Maßverhältnisse des menschlichen Körpers und auf die mathematischen Proportionen des goldenen Schnittes die zwei Seiten ihres eigenen Wesens zur Geltung bringt. Die Beschäftigung mit Problemen der Architektur, die sich aus der Zusammenarbeit mit ihrem Gatten, dem Architekten Wogenski ergab, spiegelt sich in den klaren Aufrissen und Querschnitten, die die Grundlage für die plastische Ausführung ihrer Entwürfe bilden. Sie ersetzen spontane Zeichnungen, die sich in ihrem Atelier kaum finden lassen.

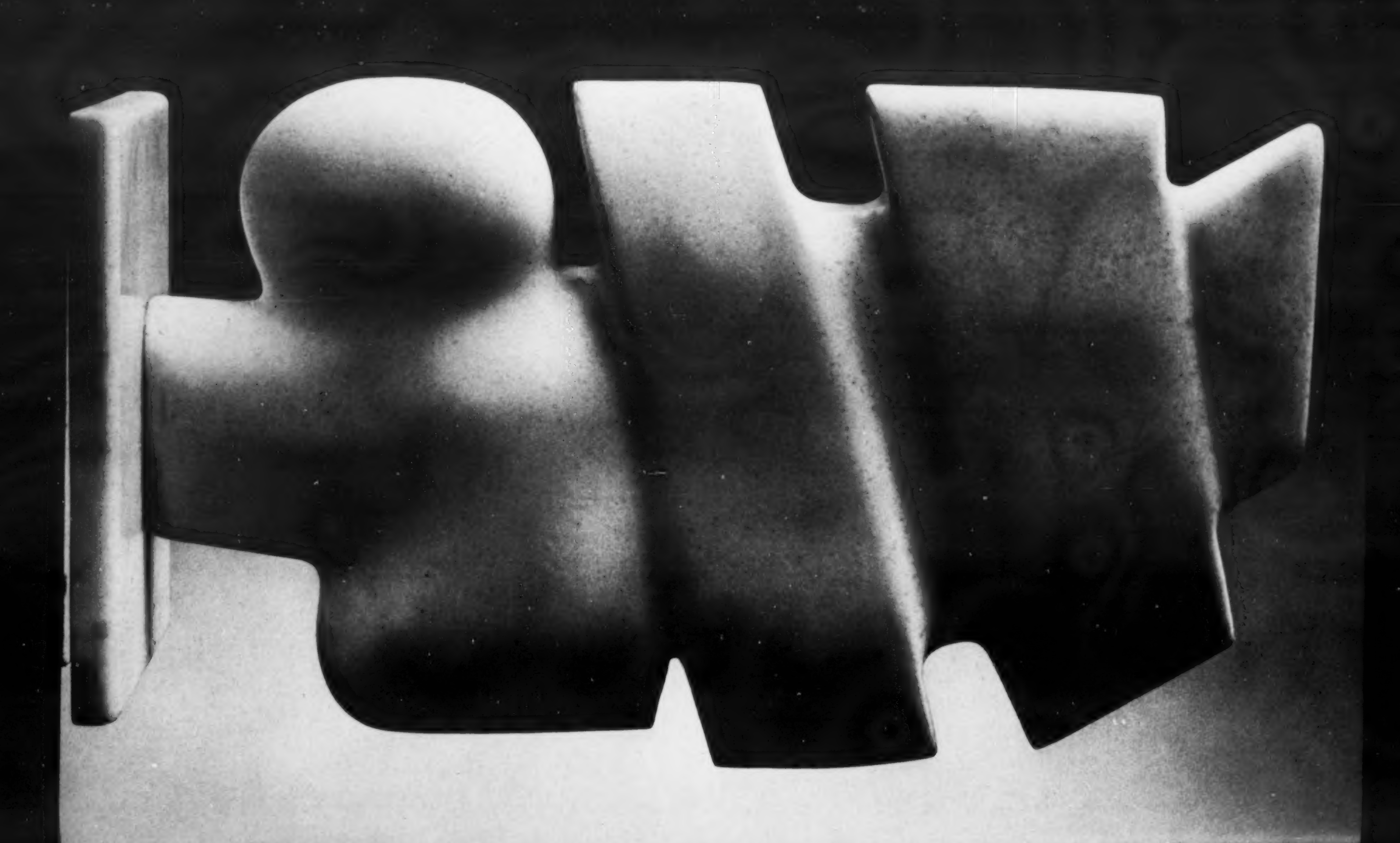
Als zweiten wesentlichen Faktor betrachtet sie das Material, seine spezifische Beschaffenheit und Farbe, von denen der besondere Ausdrucksgehalt der Skulptur abhängt. In den ersten Pariser Jahren hat sie in Gips und Terrakotta modelliert, später einen Entwurf für das Denkmal des unbekannten Gefangenen in Zement ausgeführt. Neuer sind ihre Arbeiten mit Aluminiumplatten, für deren Guß sie die genauen Profile anfertigt, und bei deren Ausformung sie die unterschiedlichen Tonwerte polierter und mit Sand gerauhter Oberflächen, sowie die Möglichkeit von Farboxydierungen in Rechnung setzt. Kühne, jüngste Experimente erstrecken sich selbst auf Leder, das über harte Holzformen oder weiche Gummimassen gespannt, der abtastenden Hand taktile Ausdruckswerte vermittelt, die ihr von gleicher Wichtigkeit wie die dem Auge gebotenen optischen Aspekte erscheinen.

Das Material aber, in dem die schöpferischen Fähigkeiten dieser Künstlerin sich am stärksten äußern, ist das Holz, auf das sie seit Jahren immer wieder zurückkommt. Sie bevorzugt dabei die härtesten Holzarten, deren Bearbeitung nicht nur größte Kraft, sondern auch eine handwerkliche Schulung voraussetzen, der sie sich in einem Fachatelier unterzogen hat. Betrachtet man neben der frühesten rein abstrakten Skulptur in Ebenholz das jüngste Werk des „Olivenbaumes", so zeichnet sich der Entwicklungsweg ab, der von strenger Formdisziplin zu weicherer Nachgiebigkeit gegenüber den Eigenwerten des Materials führt, die äußerst behutsam interpretiert und transzendiert werden. In den vier zugespitzten Auszweigungen des knorrigen Olivenstrunkes wird die natürliche Holzmaserung lebendig, Knoten und morsche Stellen haben die Aushöhlungen bestimmt, und wenn sich diese wirklich-unwirkliche Baumkrone langsam dreht, wird klar, was Marta Pan im Sinne hat, wenn sie von dem vitalen Element spricht, das ihrer Skulptur zwischen Holz und Baum, zwischen Baum und Mensch entstehen läßt. Deutlicher als alle anderen Arbeiten lassen diese Holzplastiken die sinnliche Schaffensfreude spüren, die unter dem wachen Verstand intuitiv mit am Werke ist.

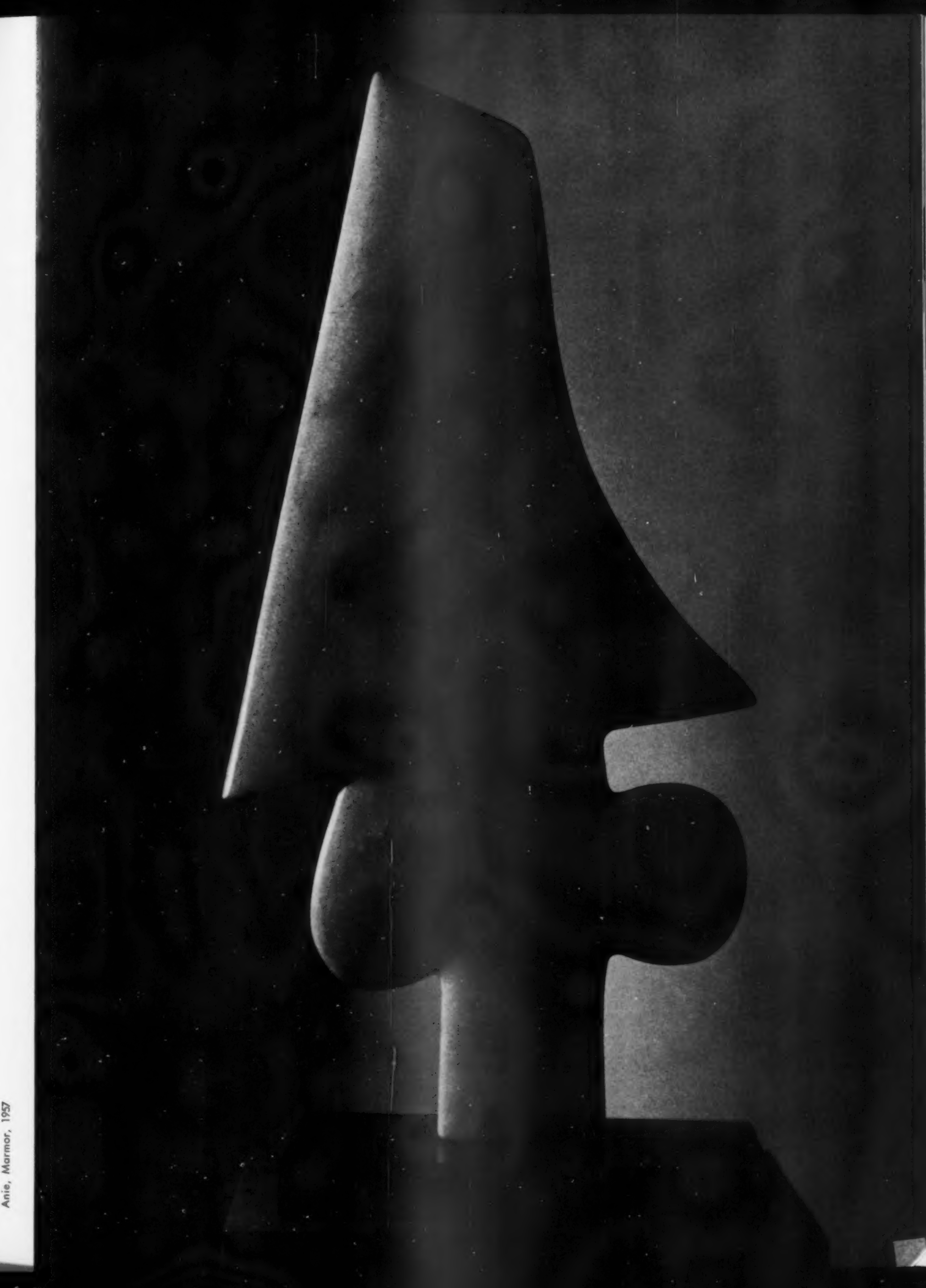
Marta Pans Wunsch, Skulpturen zu schaffen, die nicht nur betrachtet, sondern miterlebt werden wollen, fand eine beglückende Erfüllung, als Maurice Béjart sich vom „Teck" zu einem Ballett inspirieren ließ, bei dem der Tanz steigert, was in Form und Bewegung des Werkes latent vorhanden ist. Als sie selbst zum ersten Mal dem Ballett beiwohnte, war sie aufs tiefste von dieser Bestätigung ihrer fast uneingestandenen Absichten be-



Etienne Hajdu
Die Loire, Kupfer, 1955



Etienne Hajdu
Anie, Marmor, 1957



Etienne Hajdu
Anie, Marmor, 1957

Etienne Hajdu
Marmor, 1957

Etienne Hajdu
Zwei Figuren, Basrelief aus gehämmertem Kupfer, 1957





Etienne Hajdu, Hommage à Béla Bartòk,
gehämmertes Kupfer, 1949, 142 x 213 cm



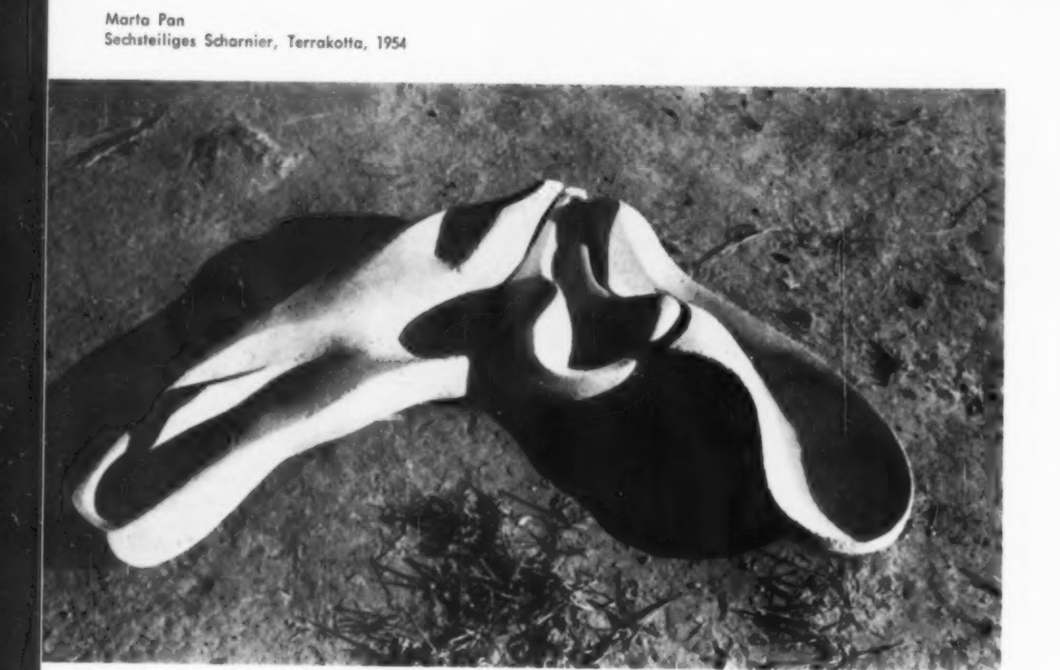


Marta Pan
Entwurf für ein Denkmal, Zement, 1952

Marta Pan
Zweiteiliges Scharnier, Terrakotta, 1952



Marta Pan
Sechsteiliges Scharnier, Terrakotta, 1954

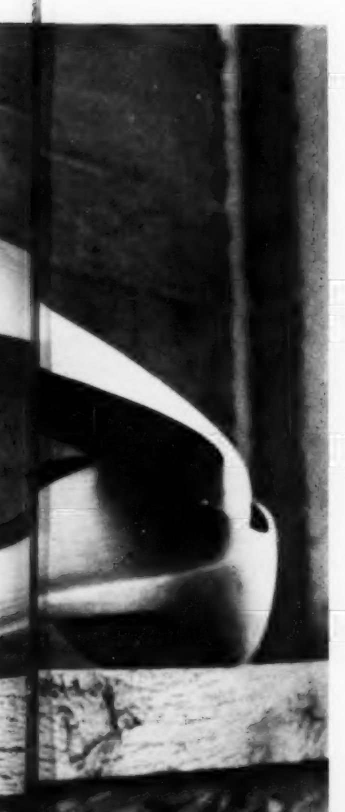




Marta Pan
Balance en deux, Holz, 1957



Marta Pan
Balance en deux, Holz, 1957 (Aufsicht)



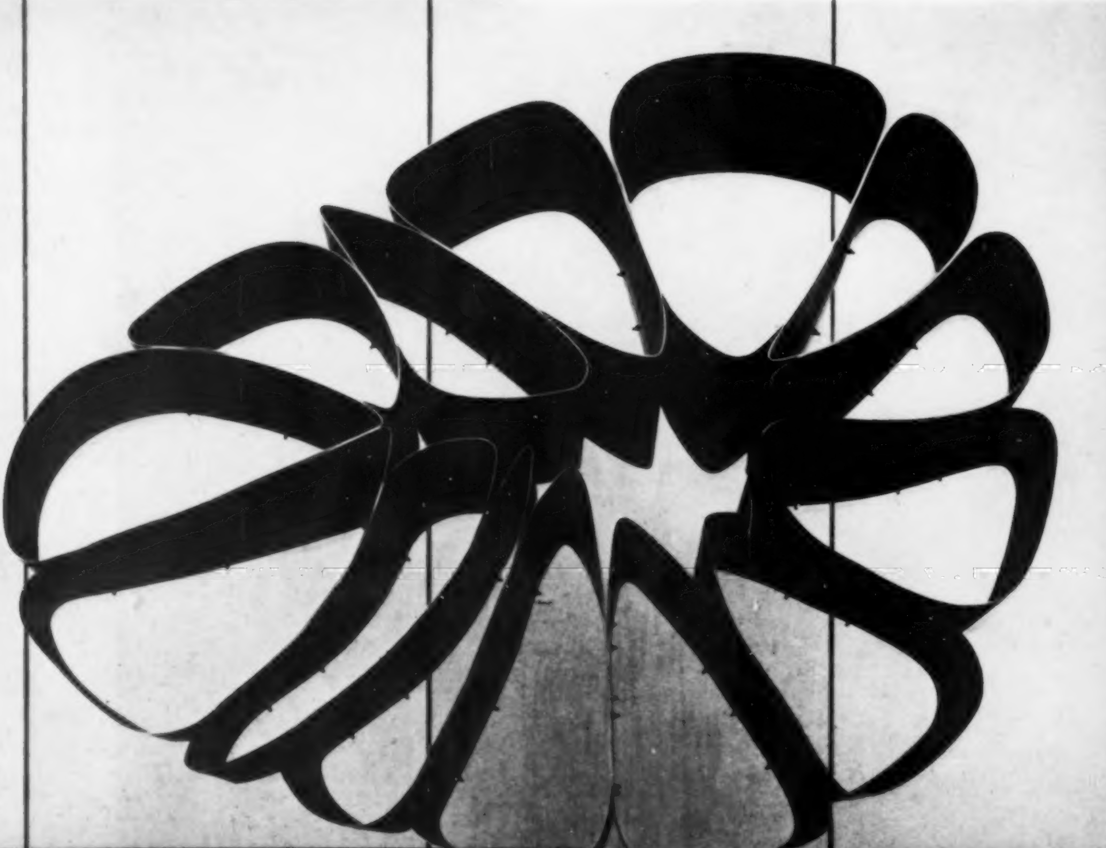
Marta Pan
Teck, 1956



Marta Pan
Der Olivenbaum, Holz, 1957

Das Atelier von Alicia Penalba

Marta Pan
Aluminium, 1957





Alicia Penalba
Entwurf einer Plastik für eine Schule, 1957



eindruckt. Sie hat seither ein zweites Modell für die gleiche Truppe entworfen, eine Art riesiger Nußschale, die die Tänzerin umhüllt und aus der sie sich langsam erhebt, um in großen melodischen Gesten den Rhythmus der Skulptur in den Raum zu übertragen.
Wenn Marta Pan in ihrem Schaffen darauf bedacht ist, mit jedem Werk eine andere, neue Idee zu verwirklichen, so ist demgegenüber die Skulptur von Alicia Penalba von jener Einheitlichkeit, die sich aus instinktiver Sicherheit des Weges ergibt. Die Argentinierin (1918 in Buenos Aires geboren) kam von der Malerei fast zufällig zur Plastik, die ihr einen Studienaufenthalt in Paris ermöglichte. Es wurde ein Daueraufenthalt daraus, im Laufe dessen sie ihren persönlichen Stil entwickelte, der ihr heute einen Platz in vorderster Reihe der Pariser Bildhauer sichert. Ihre Werke gehören dem Grenzgebiet von Pflanzenreich und Architektur an; das organische Element herrscht darin vor, aber es erfährt abstrakte Umdeutungen, die an die Vorstellungen von Bauten gemahnen. Riesige Schachtelhalme wachsen sich zu Türmen aus, exotische Pflanzen strecken sich zu Pfeilern, umhüllen mit schützenden Blättern Fruchtkeime und Blütenkelche, die sich im Innern öffnen. Blattformen richten sich zu Pagoden auf, Wipfelkronen überragen wie Dachfirste die Stämme. Mehr und mehr greifen die Formen heute in den Raum aus, biegen sich wie im Wind, neigen sich wie schutzsuchend zueinander. Zusammengereiht bilden diese Skulpturen verworrene Labyrinthe; von allen Seiten dringt das Licht ein, durchwärmt auch die dunklen, geheimen Verstecke. Penalbas Ausdrucksweise ist herb, aber sie kann Ungewöhnliches wagen, weil sie ihrer Form sicher ist. Das Material variiert die Möglichkeiten in verschiedenen Richtungen. In Terrakotta wird das Erdhafte, in Zement das Monumentale betont, in Bronze veredeln sich die Formen, ohne den Hauch von Leben einzubüßen, der ihnen eigen ist.



## Münchner Kunstbrief

Die 800-Jahrfeier wirft ihre Schatten, nein besser ihre Lichter voraus:

Den Auftakt zum Münchner Jubiläum bildete die Spitzweg-Schau in der Städtischen Galerie, Huldigung an den naiv-romantischen genius loci des vorigen Jahrhunderts. Gegenstück hierzu: eine Ausstellung im städtischen Museum, darin Münchner Kinder ihre Vaterstadt malen. Da München keinen Spitzweg des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat, war's eine gute Idee, sich an die originalen peintres naifs zu wenden, die wenigstens nicht in die Vergangenheit ausweichen, um der Gegenwart ihren Spiegel vorzuhalten. Die ungeheure Popularität Spitzwegs lebt unvermindert weiter: 25 000 Menschen schmunzelten noch genau wie ihre Vorfahren über schrullige Kakteenzüchter, hühnchenbratende Einsiedler, strickende Wachtposten und nächtliche Ständchen, — eine Welt, die auch zu Lebzeiten Spitzwegs schon verschollen war, und deren liebenswürdige Ironisierung deshalb niemandem weh tat. Diese betuliche, unendlich harmlose und manchmal reichlich banale Genrewelt könnte kaum mehr interessieren, wenn sich nicht ein echter Maler darüber gebeugt hätte. Ob Spitzweg die Grünstufen einer Waldlichtung, einen dunstigen Mittag über Kornfeldern oder eine nächtliche Kleinstadtgasse malt, im lebensvollen, spitzpinsligen Vibrato der reinen peinture war er für Deutschland einst erstaunlich. Dabei intoniert er recht verschieden, mal umrißgenau wie Schwind, dann lockerer wie die Landschaften um Schleich, gelegentlich auch großzügig skizzenhaft à la Menzel und gegen Ende sogar eine Versammlung Menschen impressionistisch in bloße Flecken auflösend. Nur die Palette bleibt toniger trotz allem plein air. Wär's mit der Malerei allein getan, man stünde nicht an, ihn zu den Meistern des Jahrhunderts zu rechnen. Doch seine inhaltlichen Witzeleien haben in der Regel nur Miniaturformat, das er — instinktiv — kaum je überschritt.
Das Haus der Kunst legte seine übliche, zweimonatliche Faschingspause ein, um mit einer großen Kokoschka-Schau nun die Saison zu eröffnen. Bei der letzten Münchner Ausstellung des Meisters 1950, die wir noch Ludwig Grote verdankten, fehlten die Bilder aus amerikanischem Besitz. Mit 431 Nummern, darunter über 150 Gemälden ist nun ein umfassender Überblick über das Gesamtwerk gegeben, bei dem es nicht mehr ins Gewicht fällt, wenn einige bedeutende Werke, darunter die Windsbraut, fehlen. Nachdem in München die Hauptmeister der neuen Malerei, ein Beckmann, Picasso, Léger, Nolde, auch Le Corbusier Revue passierten und mit den großen Retrospektiven auf Munch, Cézanne und van Gogh die Brücke nach rückwärts geschlagen war, drängt sich die Frage auf, welchem dieser Meister die Gegenwart nun eigentlich am ehesten verpflichtet ist, wenn es gilt, das heutige Lebensgefühl zu gestalten. Natürlich kann es sich hierbei nur um eine indirekte Beziehung handeln, um eine Wiederkehr ähnlichen Ausdrucks auf neuer Stufe. Für Léger z. B. ließen sich leicht Parallelen in der älteren abstrakten Malerei finden, man denke etwa an den frühen Willi Baumeister. Dagegen ist das kämpferische Memento mori eines Beckmann, seine dualistische Spannung zwischen Vitalität und Todesdrohung noch auf keinen ebenbürtigen abstrakten Gestalter gestoßen. Ähnliches gilt für Picasso, dessen ständiger Zweikampf zwischen autonomer Form und sinnlicher Anschauung kaum ins Abstrakte übertragbar scheint. Merkwürdig anders hingegen verhält es sich bei Kokoschka, der — selbst ein wilder Gegner aller abstrakten Ausdrucksbemühungen — gar nicht ahnt, wieviel von seiner analytischen Pinselschrift, seiner malerischen Vehemenz, seiner visionären Subjektivität sich in einem Teil heutiger gegenstandsloser Malerei wiederfindet. Wenn er in seinen frühen Porträts gleichsam den Menschen bis aufs Geäder bloßlegt, so folgt Wols einem ähnlichen Ziel im Abstrakten. Auch das merkwürdig Auseinanderfahrende, die Instabilität, das prozeßhaft Flüchtige, das Kokoschkas Landschaften zu Traumvisionen macht, kehrt in heutiger abstrakter Malerei wieder als ein

Fluktuieren und Oszillieren der Farbe, die im Gegensatz zu früher nicht mehr als neutraler Farbstoffträger empfunden wird, sondern als Materie mit unheimlichem Eigenleben. Freilich braucht Kokoschka für seine schimmernden Farbenspiele stets das Stimulans der Natur, aus der er seine „Gesichte" holt. Auch er spricht übrigens von der Dimension der Zeit, die er als Bewegung in seine Malerei einführen will „wie einst die Barockmeister". Allerdings verschweigt er, was ihn so charakteristisch von barocker Illusionskunst trennt: er gibt keinen festen Bezugspunkt zum Beschauer mehr. Dort noch Dynamik in einem statisch aufgefaßten Raum, hier ein Dynamisch-werden des Raumes selbst, der sich in Stößen oder Strömen weitet und zusammenzieht. Daher vielleicht auch die Vorliebe fürs Gebirge, das aufschießt und abstürzt im tausendfachen Geflimmer opalisierender Farben. Stellen, an denen der Natureindruck genauer fixiert ist, wechseln mit solchen, wo die zuckenden Pinselschläge ein autonomes Feuerwerk seelischer Bewegung entfalten. Um so übler, daß dieser Maler ein rein aus dem Seelischen gespeistes Eigenleben der Malerei nicht anerkennen will und bei abstrakten Bildern nach wie vor polemisch von „Kravattenmustern" spricht. Kokoschka hat nämlich wie Beckmann versucht, das Trauma der Zeit, Terror und Krieg in tiefsinnigen Allegorien abzureagieren. Die Ausstellung bringt das riesige Triptychon „Thermopylae" von 1954. Bei Beckmann gehören diese Bilddichtungen zu den Höhepunkten seines Schaffens, bei Kokoschka dagegen, der in ihnen glaubt „die Tradition Europas zu bewahren", handelt es sich um eine zwiespältige Äußerung, die in ihrer kraftlosen, seifigen Farbgebung gewiß nicht zu seinen bleibenden Leistungen zählt.

In den übrigen Münchner Galerien gab es eine Fülle wechselnder Anregungen. Der Kunstverein breitete neulich das imponierende Werk der farbigen Holzschnitte von Grieshaber aus und zeigte daneben Graphik von George Grosz und Aquarelle von Jo von Kalckreuth. Im Zeichnungswerk von Grosz deprimiert der Bruch zwischen Früh- und Spätwerk. Der jugendliche Gesellschaftskritiker hatte im Kubismus ein kraftvolles Instrumentarium für seinen Ausdruckswillen gefunden. In Amerika ging die Renegatenstimmung verloren und mit ihr der Sinn für eine den Inhalt angemessene Form. Den Bildern von Kalckreuth fehlt trotz mancher experimenteller Ansätze noch eine wahrhaft sichere Farb- und Formgebung. — In der folgenden Ausstellung zeigte der Kunstverein Aquarelle des manchmal japanisierenden Aestheten von Mandelsloh neben ziemlich lauten, oft bunt-dekorativen Landschaften des Spaniers Benjamin Palencia. Hinter der Bemühung, die spanische Landschaft groß und gebaut und elementar zu sehen, steht allzu deutlich das Vorbild van Goghs, das der Maler, wie oft bei Epigonen, noch zu übertrumpfen sucht. So kommt es leider zu äußerlicher und unökonomischer Häufung der Effekte. Der bombastische Selbstkommentar im Katalog rundet den Eindruck in dieser Richtung ab.

Im Haus der Kulturinstitute stehen dem Kupferstichkabinett jetzt zwei Ausstellungssäle ständig zur Verfügung. Dr. Helm und Dr. Degenhardt bemühen sich hier vor allem um deutsch-italienische Kontakte. Man sah aber auch eine kleine Zeichnungs-Ausstellung von vier Meisterschülern der Münchner Akademie, Studien, in denen der Menschkörper nach wie vor seine Probleme aufgibt. Ein anderes Mal gab es Aquarelle von Gilles und Peiffer-Watenphul, zwei Deutschen also, für die das Italienerlebnis bestimmend wurde. Aus der Reihe der italienischen Graphik seien Farbholzschnitte von Luigi Spacal und Lithographien von Antonio Music hervorgehoben. Beide reduzieren den Gegenstand bis zur abstrakten Formel, wobei Music ein beschränktes Vokabular von Hügelformen geistreich variiert. Bücher der bekannten italienischen Handpresse „Officina Bodoni" in Verona waren ein bibliophiler Genuß. Neben einer Reihe konservativer Meister brilliert hier vor allem Campigli als moderner Illustrator.

Günther Franke brachte neue Arbeiten von Heinz Trökes, einen Querschnitt durch das Schaffen von Ida Kerkovius und schließlich „Maler, welche die Galerie vertritt". Gerade in einer solchen Sammelschau, bestritten meist aus eigenem Besitz, wird das Verdienst charaktervoller Kunsthändlertätigkeit deutlich. Heute gehören Nolde, Hofer, Schmidt-Rottluff, Heckel, Otto Müller zum alten Bestand, mit dem man einst anfing, Beckmann, Fuhr, Gilles und Nay zur Generation, die man durchsetzte, neben den Abstrakten Winter, Werner und Vedova. — Die Galerie Stangl hat eine längere Ausstellungspause eingelegt. Gurlitt zeigte — neben bewährten Namen — heutige Maler von recht unterschiedlichem Rang. Eine merkwürdig zwiespältige Erscheinung ist der Graphiker Ernst Fuchs, bei dem sich enormes zeichnerisches Können und große gegenständliche Erfindungsgabe im Sinne des Surrealismus ausleben. Seine Symbole stammen großenteils aus dem Mittelalter, gehen aber mit Libidobildern aus der Tiefenpsychologie eine oft seltsam perverse Verbindung ein. Trotzdem läßt die zeichnerische Akribie und unersättliche Phantasie einen im Grunde kalt, wahrscheinlich weil eine mittelalterliche Verkleidung nicht genügt, den Menschen des 20. Jahrhunderts das Gruseln zu lehren. — Es war für München ein Glück, daß mit der Galerie van de Loo noch eine Ausstellungsmöglichkeit für die neue Generation entstand. Van de Loo interessiert sich lebhaft für die jüngsten Tendenzen abstrakter Malerei. Erfreulicherweise konnte er sich in den beginnenden Austausch deutscher und französischer Malerei einschalten, so daß sich neben den Deutschen Sonderborg, Cavael, Platschek, Deppe und Schumacher die Pariser Serpan, John König und James Guitet vorstellten. Von den bisher gezeigten Franzosen interessierte am meisten Serpan, bis zu einem gewissen Grade mit Sonderborg vergleichbar. Doch ist Serpans Rasanz geschmeidiger, die Schwärme seiner Pinselschläge kreisen oft um einen farbigen Focus; eine vielfältig splitternde Bewegung wird von der Farbe gleichsam eingefangen und in bestimmte Bahnen gelenkt. John König ist ein ruhig-besinnliches Talent. Seine Bilder bestehen aus stetigen Farbschichten, die sich leise durchdringen, so daß ein voll schwingender, monochromer Farbklang mit vielen Obertönen entsteht. Von den deutschen Malern der „art autre", die der Kunstkritiker Bayerthal zuvor unter dem Titel „aktiv-abstrakt" in der städtischen Galerie zusammenbrachte, fesselten besonders Hans Platschek und Emil Schumacher, deren „one-man-show" bei van de Loo dann den guten Eindruck noch vertiefte. Beide stehen auf der meditativen Seite der neuen Expressionskunst und vereinigen noch einen weiteren Gegensatz in sich: ihre Bilder sind unheimlich und zugleich schön. Bei Platschek ziehen schwarze Farbschwaden wie Schlinggewächse durch nächtliches Blau oder dumpfes Violett. Schumacher bricht die stumpfe Farbmaterie an bestimmten Stellen zu glimmenden Kratern auf, in denen leuchtende Farbspuren in Rissen und Sprüngen an die Oberfläche dringen. Doch vollzieht sich dieses Geschehen merkwürdig still; die Farbe knistert und schwelt nur, ohne daß es zur Explosion kommt. Wie weit ist diese Kunst vom Odium bloßer „Dekoration" entfernt und wie sehr gleichzeitig Ausdruck von Naturprozessen, übersetzt in die Sprache absoluter Malerei. — Im „Pavillon" stellten sich zwei junge Münchner abstrakte Maler vor, die vielversprechend erscheinen: Walter Raum und Gerhard Baumgärtel. Letzterer besetzt die Fläche ökonomischer, dabei farbiger.

Juliane Roh

Salvador Dali



**Kunstausstellungen im Rheinland**

Das Ausstellungswesen nimmt hier im Industriegebiet ausgesprochen inflationistische Züge an. Private Galerien und Museen, die früher nie das Risiko auf sich genommen haben, ungegenständliche nachexpressionistische Kunst zu zeigen, schalten sich nun ein und wollen auch mitreden. Dabei ist es bezeichnend, daß sich diese Aussteller zumeist an Künstler halten, die heute teilweise schon fast astronomische Summen für ihre Bilder erzielen (das gilt vor allem für die Franzosen). Es ist also wieder einmal das bereits Bewährte, das nun zu einem Erfolg auf breiter Basis wird.

Um sich von diesen nachstoßenden Ausstellern abzusetzen, ist eine andere, seit Jahren für die wirklich junge Kunst sich einsetzende Gruppe gezwungen, immer wieder künstlerische Novitäten zu „entdecken". Die Folge ist, daß einige Jahrgänge um 1930 schon Rechenexempel anstellen müssen, wie sie mit ihren wenigen guten Bildern möglichst vielen Anfragen gerecht werden. Eine Gruppenausstellung solcher junger Maler in mehreren Städten zu zeigen, ist fast unmöglich geworden. Spätestens beim Wechsel zum zweiten Ausstellungsort werden zahlreiche Bilder ausgewechselt, weil sie für andere Demonstrationen benötigt werden. So erfreulich die nun einsetzende Breitenwirkung der jungen Moderne an sich ist: das hektisch überhitzte Klima ist sicherlich einer soliden Entwicklung unzuträglich.

Zwei Ausstellungen mit Arbeiten von Emil Schumacher machen die Schattenseiten dieses Ausstellungsbooms besonders deutlich. In Hagen veranstaltete das Karl-Ernst-Osthaus-Museum für den Sohn seiner Stadt gemeinsam mit dem Kölner Maler Josef Faßbender eine Kollektivausstellung, die für Schumacher zugleich eine Generalprobe zu seinem anschließenden Pariser Debut bedeutete. Der Besuch in Hagen brachte eines der intensivsten Ausstellungserlebnisse der letzten Zeit überhaupt. Zum ersten Mal verfügt Schumacher so souverän über seine Technik, daß er sie seinen malerischen Intentionen vollkommen dienstbar machen kann. Die unverbrauchte Frische dieser Situation schlägt sich in einigen großartigen, spannungsvoll-ausgewogenen Bildern nieder, mit denen sich Schumacher eindeutig an die Spitze der deutschen Maler stellt.

Die Bilder sind immer wieder auf ein mittleres Zentrum hin orientiert, aus dem eine scharfe, hart leuchtende Farbe ausströmt, aufgebrochen von Kontrastinseln, durchzogen von Wegspuren des Pinsels und des Spachtels, zu den Rändern hin sich beruhigend und in eine „neutrale", strukturierte Tönung ausschwingend. Gerade an diesen Übergängen erweist sich die Qualität; da gibt es keine Verlegenheitslösungen, keine verflachenden Ausläufer; auch die neutral wirkende Form bleibt bewegt und fängt den beherrschenden Klang der „Hauptfigur" auf zu einem konsolidierten Bildgefüge. Denn obwohl ohne formales Gerüst konzipiert, obwohl „informell", formieren sich Schumachers Bilder nach bestimmten Gesetzen. Nicht die regelmäßige, vielmehr die irreguläre, die chaotische Form — so paradox das klingen mag — liefert die Bausteine zu dem trotz aller Spontaneität wohldurchdachten und ausgewogenen Bildgebäude.

Acht Tage nach der Ausstellung in Hagen wurde eine weitere im benachbarten Witten eröffnet. Platschek und Thieler sind diesmal Schumachers Partner. Aber es fehlt die Konzentration der Hagener Ausstellung. An sich hätte es gar nichts zu sagen, wenn das eine oder das andere Bild Schumachers nicht die Dichte, die Intensität der besten Bilder erreicht. Das ist in Hagen auch so; aber wenn nur wenige wirklich gute Bilder vorhanden sind, so vermögen sie die „Mitläufer" nicht zu tragen. Aber wie kann es eigentlich anders sein? Zwanzig Arbeiten in Hagen, die gleiche Anzahl in Witten, einige weitere auf Reisen und ein anderer Teil bereits in privatem Besitz. Kann man wirklich erwarten, daß ein Maler in dem Zeitraum von zwei Jahren so viele gute Bilder malt und sie dann auch noch gleichzeitig zur Verfügung hat? Es scheint in der Tat unmöglich, und man fragt sich, ob eine Parallel-Ausstellung, noch dazu in derart unmittelbarer Nachbarschaft, nicht doch besser unterblieben wäre. Ist dies ein Einzelfall? Nein, durchaus nicht, nur springt er auf Grund der Prominenz des Malers besonders ins Auge.

Doch zurück zur Hagener Ausstellung. Schumachers „Gegenspieler", Josef Faßbender, wurde von der Ausstellungsleitung mit Überlegung gewählt. Der gleichen Generation zugehörig, hat er eine völlig andere künstlerische Zielsetzung. Faßbenders Bilder sind immer vom Architektonischen, von der meßbaren Form her bestimmt. Der Gegenstand als Ausgangspunkt bleibt stets spürbar, mag er im einzelnen Bild auch bis zur Unerkennbarkeit transformiert sein, er gibt dem Bild einen übergreifenden dinglichen Zusammenhalt. Eigentümlicherweise sind die am reichsten gestuften Arbeiten die Schwarz-Weiß-Grafiken. Die verschiedenen Schwarzgrade geraten in Schwingung und verknüpfen sich zu einem spannungsvollen Gefüge. Nicht ganz so bruchlos erscheinen die farbigen Bilder, bei denen grafische Form und farbige Füllung nicht immer zu überzeugender Übereinstimmung gebracht werden. Übrigens scheut sich Faßbender durchaus nicht, auch Arbeiten zu zeigen, die hier im Rheinischen bereits mehrfach ausgestellt wurden. Nicht immer ruft — und das zu wissen beruhigt — eine gesteigerte „Nachfrage" auch eine gesteigerte Produktion hervor.

In Witten stellten Platschek und Thieler mit Schumacher aus, zwei Münchner Maler, von denen man hier im Rheinland seltener eine größere Anzahl Arbeiten zu sehen bekommt. Platschek hat seine früher sehr konsistenten „Runen" aufgelöst, so daß sie sich reibungsloser dem Grund einbinden, bzw. langsam aus ihm aufsteigen. Das führt vorläufig noch oft zu einer unbewältigten Verschwommenheit (zumal bei den Gouachen), gerät aber in einigen wenigen geglückten Bildern („Scheitan", „Cathayl") in bewegte Schwingung. Thieler scheint sich ein wenig zu sehr auf Parallelstrukturen festgelegt zu haben, sie wirken nicht selten schematisch und verlieren dann den über das Bild hinaustragenden dynamischen Schwung. Die dieses Konzept überspielende Explosivität der Komposition „02" hingegen besticht wie auch der temperamentvolle Diagonalzug des Bildes „W3", zumal hier auch das Farbliche mit größerer Delikatesse und Sicherheit als in den anderen Arbeiten bewältigt ist.

Köln konnte zu Jahresbeginn den Freunden der Moderne ein besonders anziehendes Programm bieten. Am eindruckvollsten war die im Wallraf-Richartz-Museum ausgestellte Schau von 75 Gemälden der Sammlung Guggenheim aus New York. Während die Bilder bis zur Beendigung des neuen Museumsbaues nach Plänen von Frank Lloyd Wright heimatlos sind, wird diese Auswahl in Europa auf Wanderschaft geschickt. Eine Schau, die auf Glanzpunkte hin arrangiert ist. Nicht um die Kontinuität der Entwicklung geht es hier, sondern um die Reprä-

sentation der Sammlung durch ihre exemplarischen Bilder. Bei den älteren, klassischen Meistern der Moderne ist diese Auswahl hervorragend gelungen. Es gibt einzelne Bilder (etwa ein tachistische Strukturen vorwegnehmender Kandinsky von 1913 oder die frühen kubistischen Kompositionen von Braque und Picasso), die noch nicht im mindesten die Patina des Alters angesetzt haben und die durch ihren malerischen Reichtum, ihre genaue Komposition und ihre spannungsgeladene Intensität begeistern. Chagall, Kandinsky, Marc, Léger und Delaunay sind durch jeweils mehrere Bilder in der ganzen Spannweite ihrer Entwicklung belegt, von Picasso findet man aus den wichtigsten Perioden mehrere großartige Kompositionen. Andererseits gibt es natürlich auch Lücken, die besonders etwa bei Klee und Mondrian auffallen, die man sich in dieser Zusammenstellung breiter und gewichtiger dokumentiert gewünscht hätte. Die Auswahl der jüngeren Maler ist subjektiver. Zwei wundervolle Kompositionen von Miró, ein streng-herber Soulages, Arbeiten von Riopelle, Hartung und ein farblich delikater Afro seien hervorgehoben.

Über die Guggenheimausstellung hinaus konnte das Wallraf-Richartz-Museum gleich mit einer weiteren bedeutenden Ausstellung aufwarten: Mit der Stiftung von Schnitzler, die den Besitz des Museums um zehn Beckmann-Bilder aus den Jahren 1924—1949 bereichert. Darunter befindet sich das scharfe „Selbstbildnis mit Baskenmütze" (1934), der „Leiermann" (1935) und ein spätes „Liebespaar" von 1943. Zusammen mit den bereits früher in Besitz des Museums gelangten vier Bildern der Sammlung Haubrich (unter denen sich das hervorragende Porträt Reber befindet) ist damit ein neuer Schwerpunkt in der modernen Sammlung geschaffen.

Auch der Kölnische Kunstverein begann das Jahr mit einem attraktiven Programm. Im Januar wurde dort die erste deutsche Kollektivausstellung von Jean Paul Riopelle veranstaltet, die zu einem großen Erfolg wurde und anschließend nach Wuppertal weiterwanderte. Eine Malerei, ganz aus dem vitalen Erlebnis der Farbe heraus entstanden. Ein sprühendes Feuerwerk aus überaus differenzierten, vielfach sich überlagernden Farbabläufen. Doch eigentlich im Ausgangspunkt nicht viel mehr als ein in die Abstraktion gesteigerter Impressionismus, der Farbigkeit und Stimmung weitgehend unfiltriert ins Bild übernimmt. Nur sehr langsam gelingt es Riopelle, sich vom Anekdotischen abzusetzen und seine Kompositionen auch formal zu unterbauen. In kleinen Formaten („Composition" 1957) gelingt das vorerst am sichersten. Übergreifende pastose Pinselzüge fassen hier die aufgesplitterten Details zusammen und setzen zu der das Bild aufbrechenden Farbe ein bildnerisches Gegengewicht.

Zum 50. Geburtstag wurde nun auch die seit langer Zeit von Dr. Feldenkirchen, dem Leiter des Kunstvereins, geplante Ausstellung Hubert Berke realisiert, in der Arbeiten aus den letzten zwölf Jahren gezeigt werden. In dem Kölner Dreigespann ist Berke neben Faßbender und Trier (der inzwischen nach Berlin berufen wurde) sicher die malerischste und lyrischste Persönlichkeit. Die Technik seiner zarten, naß-in-naß gemalten Aquarelle scheint oft auch auf die Ölbilder übertragen. Die Farbe ist sehr durchlichtet und duftig, voll fließender Übergänge und zumeist in pastellenen, von wenig Schwarz akzentuierten Akkorden gesetzt. In den großen Formaten allerdings verschwimmen diese sensibelgespannten Farbschwingungen gelegentlich in einem vagen unpräzisierten Raum. Berke hat in der letzten Zeit auch zu einer neuen Art malerischer Realisation gegriffen: zu Materialbildern. Während diese aber sonst mehr zur „Art brut" hinneigen, sind sie bei Berke heiter, oft ironisch gestimmt. Köstlich eine plakatrosarote Rose in einem weißgrünen Nagelfeld in ihrer den Kitsch persiflierenden Farbigkeit. Gedrängter, besonders intensiv sind die kleinformatigen Reliefbilder, in denen sich die immaterielle leuchtende Farbe zu körperhafter Realität verdichtet und in denen Berke auch in dramatischere Bereiche vordringt.

Aus der Bonner Galerie „Vertiko" übernahm das Italienische Kulturinstitut Bilder von Adriano Parisot, Mailand, — sehr solide brauntonige Farbgebäude von gedämpfter, gesetzter Expressivität. Junge Wiener Maler — Hollegha, Mikl, Prachensky und Rainer — präsentierte die Galerie „Der Spiegel". Man merkt den Bildern die isolierte Wiener Situation an, in der die Maler weitgehend auf sich selbst angewiesen sind.

Änne Abels wagt sich nach langem Zögern erstmals in den Bereich der abstrakten und gegenstandslosen Kunst vor. Unter dem Titel „Art abstrait" zeigt sie eine sehr sorgfältige Auswahl arrivierter Meister der École de Paris, in der Bazaine, Bissière, Manessier, Hartung, Poliakoff, de Staël und Vieira da Silva vertreten sind. Besonders schön ein graugestufter, von großen Zeichen gebändigter Ubac und ein aus leuchtenden Farbfetzen gebauter de Staël.

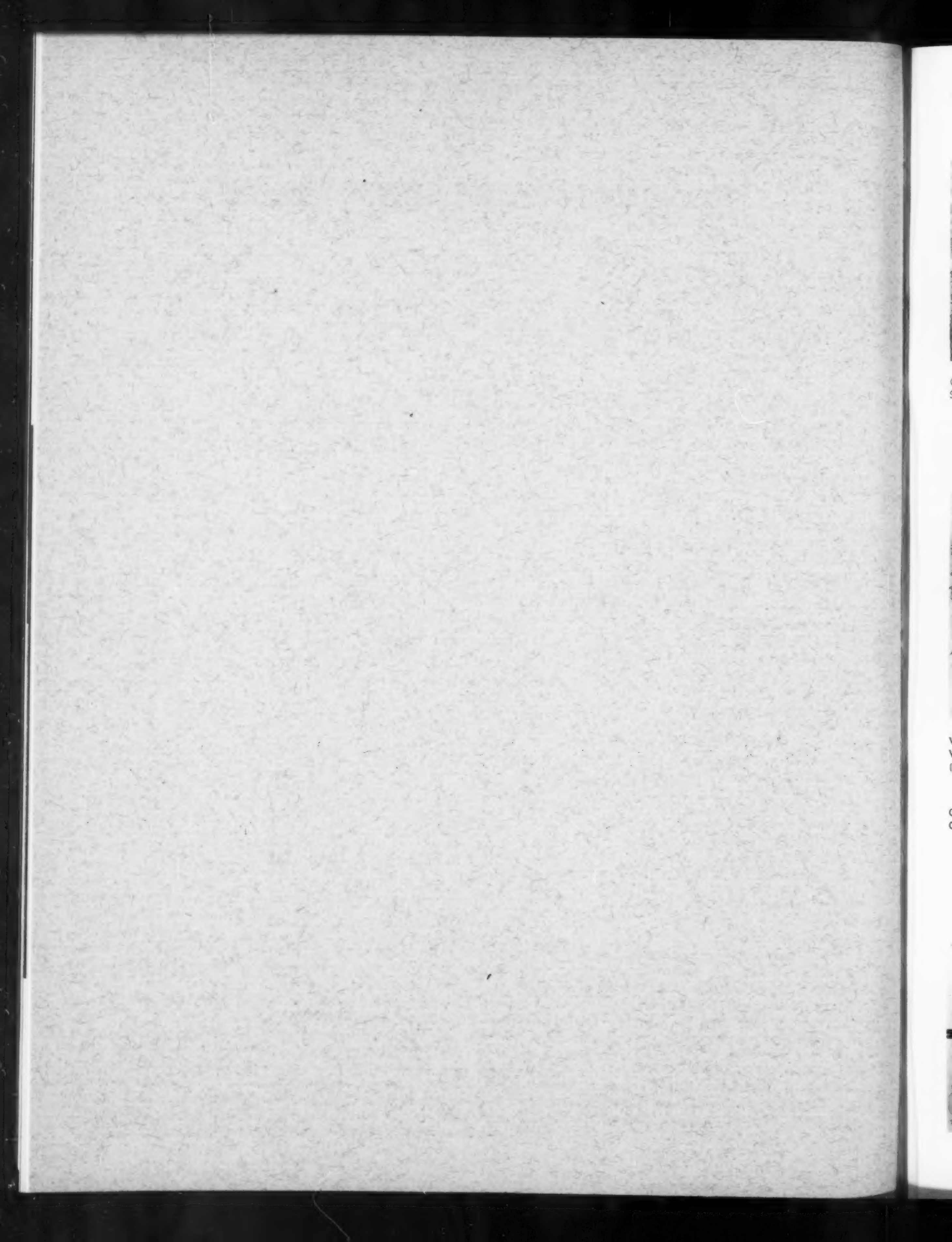
Lithografien des Don-Quichotte-Zyklus von Salvador Dali zeigten die Galerien Czwicklitzer in Köln und Schmela in Düsseldorf. Trotz allen Geschreis und trotz des Rummels, der um diese mit einer farbgeladenen Flinte „geschossenen" Bilder veranstaltet worden ist: es gibt ausgezeichnete Blätter in dieser Serie! Der ganz aus dem irrationalen Strich herauswachsende Quichotte oder der ein andermal in präziser Realistik hingesetzte Barockritter, der gegen die undefinierbaren, auseinanderplatzenden Farbkleckse ankämpft, ist zu einem greifbaren nah-fernen Fabelwesen einer wirklich-unwirklichen Welt geworden. Das ist gekonnt und zugleich hervorragend als Illustration erfunden, in der alle Elemente der Dichtung aufgenommen werden, ohne daß der Text deshalb sklavisch genau erläutert würde.

Das Düsseldorfer Ausstellungsprogramm war nicht minder reich als das Kölner, doch mehr auf die jungen malerischen Kräfte ausgerichtet. Den Auftakt machte zu Jahresbeginn die Gruppe 53 mit ihrer Überschau über die Arbeit des vergangenen Jahres in der Kunsthalle. Die diesjährige, fünfte Schau der Gruppe ist die bisher weitaus geschlossenste und im Niveau ausgeglichenste. Doch wurde deutlich, daß eine noch strengere Auswahl und eine konsequente Begrenzung der Ausstellenden unbedingt erforderlich ist, damit nicht die Mitläufer das sich abzeichnende Profil der Gruppe verflachen. Die Schau ist nicht zuletzt deshalb ausgeglichener als in den vergangenen Jahren, weil die jüngeren Mitglieder an Gewicht gewonnen haben und nun langsam nicht mehr nur ihr Talent ins Feld zu führen brauchen, sondern mit ihren Bildern im echten Sinne konkurrieren können. Auf diese Weise bildet sich in Düsseldorf ein spannungsvolles, immer etwas beunruhigtes Klima, das vor Stagnation und Sterilität bewahrt. Und diese nervöse Spannung stimuliert, regt an, und war es wohl auch nicht zuletzt, die zu immer neuen Anstrengungen der einzelnen Maler führte, als deren Ergebnis sich nun ganz allgemein ein mehr persönlich geprägter, individueller, von Pariser Vorbildern weniger abhängiger Duktus bei den einzelnen Künstlern abzeichnet. Das schließt Unfertigkeiten, inkonsequente Bildrealisation nicht aus, ja sie sind sogar in der Ausstellung geradezu ein Charakteristikum. Otto Pienes noch unentschiedenes Schwanken zwischen extremen „Endlösungen", denen allerdings das künstlerische Format eines Malewitsch mangelt, und mehr malerischen Varianten seiner Punktraster sind besonders bezeichnend für diese Situation. Aber man versucht sich auf eigene Füße zu stellen.

So hat Heinz Mack in neuem Ansatz zu erstaunlicher malerischer Intensität gefunden, obwohl gerade ihm Abhängigkeiten von Damian vorgeworfen wurden, die man meines Erachtens jedoch überschätzt. Seine Strukturen geraten in sehr bewegte Vibration und schaffen einen durchaus präzisen, aber unrealistischen



Oskar Kokoschka
Selbstbildnis, Öl, 1937
(zu unserem Münchner Kunstbrief)





Galerie van de Loo, München:
Serpan, Komposition



Galerie Gurlitt, München:
Ernst Fuchs, Heils-Turm, 1952



Kunstverein München:
Jo von Kalckreuth, Aquarell



Wallraf-Richartz-Museum, Köln:
W. Kandinsky, Schwarze Linien, 1913
(Sammlung Guggenheim)



Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen:
Emil Schumacher, Asphodelos, 1957

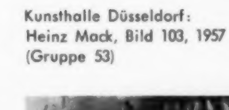


Galerie van de Loo, München:
Hans Platschek, Der große Regen, 1957

Galerie Schmela, Düsseldorf:
Georges Mathieu, Komposition, 1956



Kunstverein Köln:
Hubert Berke, Feierlich bewegt, 1957



Kunsthalle Düsseldorf:
Heinz Mack, Bild 103, 1957
(Gruppe 53)









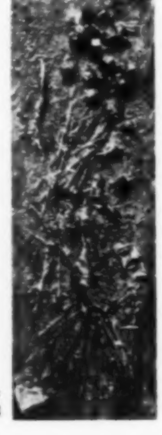
Galerie 22, Düsseldorf:
Jean Fautrier, 1957



Kunstverein Köln:
J. P. Riopelle

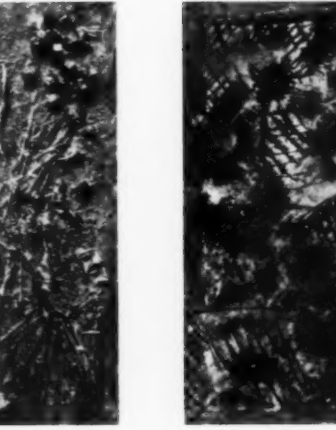


Galerie Änne Abels, Köln:
N. de Staël, Abstrakte Komposition



Galerie Cordier, Paris:
Bernard Schultze, Rontek, 1958

Galerie Roque, Paris:
Hans Reichel, Komposition, 1954



Galerie Stadler, Paris:
Emil Schumacher, Tastobjekt, 1958



Galerie Stadler, Paris:
Wilhelm Wessel, Genesis, 1958



Galerie A. G., Paris:
Jean Dupuy, Komposition, 1958

# WIR STELLEN VOR: Nassio Bayarri

Geb. 1932 in Valencia (Spanien). Erkrankte im 3. Lebensjahr an der Kinderlähmung, von der er sich selbst heilte.
Bei seinem Vater José Ma. Bayarri, Dichter und Professor der Anatomie an der Universität von Valencia, wuchs er in einer künstlerischen Atmosphäre auf. Er absolvierte die Schule von San Carlos in Valencia und folgte dem dortigen Zeichenkursus, wobei er sich an klassische Modelle hielt. Am Ende seines Studiums erhielt er den Preis „Roig" und den Staatspreis.
Weitere Preise sind eine Ehrenmedaille anläßlich der Universitätsausstellung und der Nationalpreis der jungen Künstler.
Bayarri ist Mitglied der Künstlervereinigungen „Movimiento del Mediterráneo", „Agrupación Artistica Leventina", „Arte Vivo" und „Grupo Papallo".
Kollektivausstellungen fanden 1956 im Salon Lafuente, Valencia, 1957 im Salon Monte Napoleone, Mailand, und im Salon „Proloco", Marina di Carrara (Italien), statt.
Z. Zt. wird eine große Ausstellung seiner monumentalen Plastiken für Valencia, Barcelona und Madrid vorbereitet.
Nassio Bayarri ist in seinen Marmorskulpturen von der romanischen Kunst seiner Heimat inspiriert. In seinen Eisenplastiken dagegen geht er von der Plastik seiner Landsleute Gargallo und Gonzalez aus und nähert sich dem surrealen Stil der Richier, Chadwick und César.





Nassio Bayarri
Kopf, Marmor



Nassio Bayarri
Eisenplastik

Nassio Bayarri
Stier, Eisen

Raum. Gerhard Hoehme ist vielleicht am ehesten zu einer Art Stil, zu einem durchgehenden Duktus gelangt, doch macht sich da — sogar bei den experimentierenden Farbreliefs — auch eine gewisse egalisierende Glättung bemerkbar. Winfred Gaul erprobt sich an einer neuen lasierenden Farbmaterie, die ihn hoffentlich vom rein Technischen her so viele Widerstände entgegensetzt, daß er zu konsequenten Exerzitien veranlaßt wird. Herbert Kaufmann übersetzt seine Vergitterungen in gekörnte Farbe, vielleicht um sie zu aktualisieren, verliert jedoch dadurch an Individualität. Peter Brüning ficht ein Duell mit der Farbe aus, um von seinen Graustrukturen fortzukommen, doch ist der Ausgang vorerst noch recht ungewiß. Karl Fred Dahmen — als Gast — sandte sehr effektvolle, doch ein wenig zu routinierte Bilder mit großzügigen, borkigen Strukturen.

Die Plastik ist, wie immer, ein schwieriges Kapitel. Wertmann erprobt rohen Zement mit Glaseinlagerungen für Reliefs und stößt sich von seinen manierierten, geglätteten Formlingen ab. Darüber hinaus „füllte" man mit Arbeiten von Tajiri, Hajek und Cimiotti, die aus anderen Ausstellungen bekannt waren, die sich aber gut in den Rahmen einfügten.

Anschließend wurde — in Koppelung mit einer Gemeinschaftsausstellung venezianischer und nordrhein-westfälischer Künstlerinnen — wer plant nur immer diese bunt gemischten Programme! — eine Schau „Junge Italienische Plastik" gezeigt, die von Darmstadt übernommen war (siehe KW 5/6/XI).

Viel Staub wirbelte in Düsseldorf das Auftreten des Franzosen Georges Mathieu auf, der zur Eröffnung seiner Ausstellung bei Schmela ein 2 zu 4 m großes Bild malte, das mit 25 000 DM ausgezeichnet ist. Da die Rezensentin verhindert war, an dieser vor der Fernsehkamera inszenierten Schau teilzunehmen, hier aber einzig persönliche Anschauung einen zutreffenden Eindruck vermittelt, bat sie den Maler Heinz Mack, seine Gedanken zu dieser Vorstellung niederzuschreiben. Und es scheint, als ob gerade in diesem durchaus persönlichen Bericht etwas von dem mitschwingt, was mehrere Beobachter hinter dem veräußerlichten Effekt zu verspüren meinten: echte malerische Potenz. Heinz Mack schreibt:

*Glaubt doch nicht, daß Ketzereien durch ein paar hergelaufene Seelen entstehen könnten. Nur große Menschen haben Ketzereien hervorgebracht.* *Augustinus*

„Provokation muß erlaubt sein, wenn sie intelligent beherrscht wird (auch in Deutschland). Der Kunst ihre Ketzer! Im Namen des großen Augustinus! Mathieu sucht die Öffentlichkeit, ohne sie unnötig zu respektieren, indem er sie in seinen hellsten Emotionen durch Introversion negiert: der Widerspruch jeder Häresie. (Die Reaktion der Öffentlichkeit: sie war nur unverschämt). Meine halbe Sympathie dem Ketzer, meine ganze dem Künstler im Ketzer Mathieu! Er malte unter unseren Augen — ohne Zweifel — ein triumphales Bild. Seine Malerei ist nicht die meinige; trotzdem reizt es mich, sie zu verteidigen, weil sie abstrakt ist. (Wie selten vermeiden die Tachisten den Naturalismus!)

Frei von aller falschen Spiritualität, genügt ihm die Spur seiner kalligrafischen Aktion, die sich selbst präsentieren muß. Das Etikett der Kritiker „Mathieu, der seismografische Automat" mißachtet seine bildnerische Intelligenz. Ich beobachtete sehr legitime künstlerische Disziplin. — Ein Bild von solchem Format! Es verlangt nach Strategie, die sich durchhält. Beginn der Aktion im Zentrum der Fläche . . . das Abtasten der Dimension . . . erste Sicherung einer Bildtektonik . . . diese so streng und einfach wie ein Koordinatensystem (der aufrechtstehende Mensch mit ausgestreckten Armen) . . . die nun folgenden Kurvaturen müssen zu solchem Kompositionsprinzip Bezug finden, funktionieren. Die Schönheit der menschlichen Gelenkmechanik! Dürer dachte über sie nach, Mathieu feiert sie, besessen. Kreise, mit Zirkelpräzision geschlagen, . . . dazu der Kontrast des Zick-Zack, oft mechanisch, manchmal nur Nerv; dazwischen die „Querschläger", ohne Logik, überraschend wie die schlechte Bewegung der Feuerwerkskörper. Meterlange Geraden, die den ganzen hektischen Duktus aufspießen — picadores. Spannungen, Kraftfelder und deren vibrierende Antennen, unerwartete Konstellationen. Man verfolgt sie erregt und kritisch. Eine gute Technik! Einfach genug, um einer vehementen Emotion zu parieren. Emotion! das ist Mathieu! Halsbrecherisch genug, ihr so grenzenlos zu vertrauen, die spekulative Korrektur so völlig zu verdammen, vom Grad der Emotion die Dichte des Bildes so abhängig zu machen. Großzügige Aktion! Zum Teufel mit allen Reizen (die nicht den Dilettanten, wohl aber den Künstler irritieren)! Motorische Energien, das heißt Unruhe; durch Malerei formuliert, kann sie ihre bildnerische Form in der Präzision einer abstrakten Harmonie finden; ein gutes Kriterium für seine Malerei. Automatismus plus Reflexion? Scheinbar ein Widerspruch, der sich im Bild aufhebt und dialektisch wieder einstellt, als die Bildintensität selbst! . . . Ein Kunstwerk in 70 Minuten? Wer sagt, ihm wären 70 Stunden eher adäquat?"

Diese Entstehung der Malerei aus rein körperlicher Aktion — das zeigte die Ausstellung — bedingt auch ihre Grenzen: Das Formvokabular ist beschränkt, muß es sein, und läuft daher in der Wiederholung Gefahr, sich abzunutzen oder in reine Ornamentik umzuschlagen. In den besten Arbeiten aber bleibt die Agilität, die Spannung und Spontaneität bewahrt.

In der Galerie 22 präsentierte Pierre Wilhelm Arbeiten von Frédéric Benrath und Ernst Hermanns. Benrath, bereits in einer der ersten programmatischen Ausstellungen vertreten, enttäuschte in dieser größeren Schau. Die damals nuancierte, mit vielen Farblichtern angereicherte graugestufte Tonigkeit seiner Bilder hat sich ins Naturalistisch-Impressionistische gewandelt, ja streift gelegentlich die Grenze zum Fatal-Süßlichen. Die schilfartigen Strukturen — in den früheren Bildern ganz unrealistisch vor lichteren Gründen aufliegend — gewinnen allein aus der gewandelten Farbigkeit plötzlich gegenständlich-abbildenden Charakter, und man vermeint sich in die Bezirke Caspar David Friedrichs versetzt, die sich assoziativ aufdrängen. Ernst Hermanns Plastiken — vom „Jungen Westen" her bekannt — drückten das Niveau der Ausstellung erheblich herab. Man vermißt eine überzeugende bildnerische Kraft, die — wie bei Benrath — zur Diskussion und zum Widerspruch anregt. Die Uniformität der Struktur und die Undifferenziertheit der Konzeption wirkt selbst bei dieser kleinen Auswahl ermüdend und erschöpfend.

Eine sehr gegründete und profilierte Persönlichkeit hingegen stellte die Galerie anschließend mit Jean Fautrier vor, der in Deutschland, obwohl ein wichtiger Vorläufer und Begründer der „Art informel", nahezu unbekannt geblieben ist und vom Ruhm der Jüngeren Pollock und Wols verdeckt wurde. Mag sein, daß ihm deren explosives, zugreifendes Genie fehlt, daß sein zurückhaltenderes, mehr nach innen gerichtetes Temperament die geringere Wirkung und Ausstrahlung bedingt. In jedem Fall gebührt ihm das Primat der Findung nicht formgebundener, also informeller Malerei, und zwar — wie die Arbeiten von 1928 erweisen —, nicht nur als Technik, als Idee, sondern als künstlerischer Ausdruck. Sind diese frühen Arbeiten der zwanziger Jahre jedoch eher lyrisch, so die späteren strenger gebunden, doppelgründig. Die bleichfahle, unwirkliche Palette der „Otages" von 1943 ist in anderen Regionen angesiedelt. Fautriers Bilder haben gegenständliche Titel, und nicht selten auch bilden sie den Gegenstand tatsächlich ab. Doch welches Doppelleben führen sie! Die Objekte sind existent und doch wiederum absolut unwesenhaft. Solche Bilder werfen die Frage auf, ob Fautrier tatsächlich zu Recht als „informell" etikettiert ist, ob er nicht doch mehr mit surrealen Verfremdungen (die natürlich heute anders als 1924 aussehen!) arbeitet. Doch dies zu erklären, ist angesichts der Düsseldorfer Ausstellung — die, da von einer privaten Galerie initiiert, sich beschränken muß — nicht möglich.

Auf dem Rundgang durch die übrigen Düsseldorfer Galerien konnte man bei Vömel einer sorgfältigen Kollektion von 18 Pla-

stiken des Engländers **Butler** begegnen, bei **Hella Nebelung** einer Gruppe **belgischer abstrakter Künstler**, die in der Stijl-Tradition verwurzelt sind, bei **Niepel** im Thema gegenständlich orientierten Grafiken von Malern der „Gruppe 8", und anschließend einem Überblick über Zeichnungen und Gouachen von **Herbert Kaufmann** aus den letzten Jahren.
Rolf Jährling vom **Wuppertaler „Parnass"** macht seine Eröffnungen attraktiv, indem er nacheinander die namhaften Pariser Kritiker einlädt und sie ihre „Schützlinge" vorstellen läßt. Als erster kam **Michel Ragon** herüber und präsentierte die Maler **Bertrand, Barré, Guitet** und **Koenig**. Ragon, bekannt geworden durch sein temperamentvolles Buch „L'aventure de l'art abstrait" (in deutscher Übersetzung kürzlich im Luchterhand-Verlag erschienen), war mit viel Spannung erwartet worden. Wie in seinem Buch, so versetzte er seinen Pariser Kritikerkollegen auch in der Wuppertaler Eröffnung kräftige Seitenhiebe und stellte nicht selten ihre Fähigkeit und Berechtigung, über Kunst zu urteilen, infrage. Das kann amüsant sein, und man ist bereit, darauf einzugehen, so lange die Position des Angreifers im Sachlichen unanfechtbar ist. Wenn man aber, wie Ragon in Wuppertal, vier Maler vorstellt, die z. T. unterhalb eines überhaupt diskutablen Niveaus liegen (Bertrand) oder von einem immerhin talentierten Maler (Koenig) absolut flaue, flache Impressionen auswählt, so werden Ausfälle, wie Ragon sie servierte, als geschmacklos empfunden. Polemik muß stets von solider Kenntnis unterbaut sein; Ragon aber versäumte, sie in Wuppertal durch überzeugende Bildauswahl oder durch kluge einleitende Ausführungen zu erweisen, so daß seine Schüsse ins Leere gingen.
Im Januar, vor der von Ragon zusammengestellten Schau, zeigte Jährling Arbeiten des zur Gruppe 53 gehörigen, in Düsseldorf lebenden Malers **Albert Fürst**. Fürst geht von einer gedunkelten Leinwand aus, auf die er in sparsamer, offener Technik seine Impression aufträgt. Man wird bei dieser den Grund offenlassenden, ihn als Bildwert einsetzenden Malweise an Cézannes Weißflecken erinnert, doch will es Fürst nicht gelingen, seinen Gründen Aktivität, Farbgewicht zu vermitteln, so daß sie tot wirken und zu Leerstellen im Bild werden.
In Krefeld endlich traf die in Zürich gestartete Wanderschau **„Le Corbusier"** (S. KW Heft 2/XI) ein, die im **Kaiser-Wilhelm-Museum** gezeigt wird. Da auch die **Gonzalez**-Ausstellung im Hause Lange noch bis in den März hinein geöffnet war, konnte Direktor Wember seinen Gästen zu Beginn des Jahres ein zugkräftiges Programm bieten.

Hannelore Schubert



Pablo Picasso





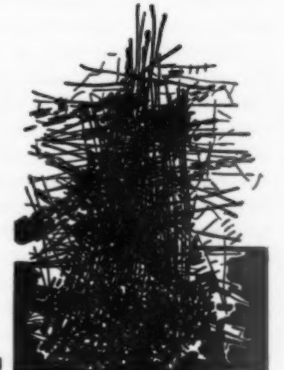
Jean Dupuy

**Pariser Kunstbrief**

Unter der kaum übersehbaren Fülle der Pariser Ausstellungsprogramme in diesem Monat fallen zunächst die Namen der Großen auf: Picasso, Léger, Mies van der Rohe. Die Zeichnungen aus Antibes in der Galerie **„Au Pont des Arts"** erwecken neue Begeisterung für Picasso, für den Charme seines mit Meisterschaft variierten Faunthemas. Die Schau seiner neuen Keramik im **„Maison de la Pensée Française"** ist dagegen nicht ohne Mißklang. Wohl sind manche Stücke, darunter einige handgeformte Vasen, das denkbar Erlesenste. Doch einige Teller samt aufgesetztem Fisch-Hors-d'œuvre in buntester Keramik beweisen, daß Picasso auch im Kitsch zu Hause ist. **Louise Leiris** zeigt Gouachen und Zeichnungen Fernand Légers, die der Maler als nicht gleichwertig und selbständig neben seinen Bildern bewertete. Sie widersprachen zu sehr seinem Wollen, das alles Emotionale und Impulsive aus seiner Arbeit ausschloß. Nichtsdestoweniger sind gerade seine Zeichnungen in ihrer Vereinigung kühler Konstruktion und sensibler Handschrift von größter Qualität. Die Ausstellung **Mies van der Rohe** im **Maison des Beaux Arts** wird in ihrer klaren und nüchternen Organisation vollkommen dem asketischen Werk des großen Vertreters der modernen Architektur gerecht.
Die deutsche Malerei ist z. Zt. stark vertreten mit Wessel, Schumacher, Schultze, Dahmen und Reichel. Dabei zeigt sich, daß Tàpies in Deutschland Schule macht, sein Einfluß ist bei Wessel, Schumacher und Dahmen zu beobachten. Während die Konsequenzen seiner Malerei Tàpies inzwischen in eine hieratisch starre Monumentalität geführt haben, nimmt **K. F. Dahmen** (**Gal. la Roue**) die düster anziehende Morbidität des früheren Tàpies auf und läßt das bröckelnd Sandige und farbig Verhaltene seine Malerei beherrschen.
**Wilhelm Wessel** (Galerie **Stadler**), ebenfalls wenig entfernt von Tàpies, zeigt einige gut durchgeführte Kompositionen, anderen dagegen fehlt es noch an innerer Kontinuität. Die gleiche Ausstellung zeigt **Emil Schumacher**, dessen „Tastobjekte" den sensationellsten Teil seiner Arbeiten bilden. Eine durch die Leinwand vorgegebene Fläche gibt es bei diesen Objekten nicht. Schumacher schafft seine Flächen aus lockeren Draht- oder Kordelnetzen, die mit plastischer Materie verdichtet und verfestigt werden. Sinnvoll durchbrochen und modelliert, dem Rechteck der malerischen Formate nicht mehr verpflichtet, sind diese Arbeiten eher der Plastik einzugliedern, was ihre Bezeichnung als Tastobjekte unterstreicht. Ebenfalls eine starke Tendenz zum Plastischen zeigt **Bernard Schultze** in der Galerie **Cordier**. Es wäre interessant, dieser Neigung der Malerei zu der ihr benachbarten Skulptur nachzugehen. Ist man der alten Problematik der modernen Malerei müde geworden, so daß man der über 50jährigen Werbung um die Fläche und ihre illusionslose Bewältigung, die jeder Ismus mit neuen Mitteln versuchte, den Rücken kehrt und sich in andere Bereiche flüchtet? Zieht vielleicht der

Erfolg der heutigen Skulptur die Malerei in ihren Bann und läßt auch für sie neue Möglichkeiten hoffen? Die Interferenz der ästhetischen Bereiche ist zwar durchaus nichts Neues in der Kunstgeschichte, aber sie trat wohl nie so konsequent und autonom auf, wie in den jüngsten Experimenten unserer Zeit.
Reichel in der Galerie Roque gehört der älteren Generation an. Sein Oeuvre besteht aus Aquarellen, die aus früherem, minutiös sorgfältigem Stil in eine weichere, von schwimmenden Formen bestimmte Manier geglitten sind.
Der holländischen Malerei seit Van Gogh ist eine neue Ausstellung im Musée National d'Art Moderne gewidmet. Außer van Gogh stehen Mondrian und die Stijl-Bewegung im Vordergrund. Van Dongen ist daneben zu erwähnen, besonders sein herrliches Portrait „Frau mit Hut". Eine größere Anzahl der ausgestellten Maler vermögen von lokalem Interesse nicht zu europäischer Bedeutung zu gelangen. Die jüngste Malerei holländischer Herkunft vertreten vorwiegend die mehr oder weniger expressiven Bram van Velde, Corneille und Appel. Die Cobra-Bewegung als Reaktion auf die antisubjektive Stijl-Bewegung hinterließ deutlich Spuren bei Corneille und Appel, die beide jetzt in Paris leben. Corneille ist die sensiblere Begabung, nicht ohne lyrische Akzente, während Appel auf das Brutalste seine Farben mischt. Eine Landschaft von Gerrit Benner dagegen zeigt, daß Expressivität mit Zucht sehr wohl zu vereinen ist.
Die Galerie de France zeigt große Formate von Pignon, flammend erregte Landschaften, die dem deutschen Expressionismus stark verpflichtet sind. Schwarze Verzweigungen, von Baumstrukturen inspiriert, organisieren bizarr die Flächen.
Statische und dynamische Momente sind in den Bildern Jean Dupuy's (Galerie A. G.) gut ausbalanciert. Ein dem Reiz lebhafter Strukturierung hingegebenes Bildzentrum liegt jedesmal in dunkel-satte Rahmung gefaßt auf ruhiger Fläche.
Molné in der Galerie de Chaudun wirkt elegant und gefällig, ohne jedoch auf eine gewisse Strenge und rigorose Plastik seiner Bilder zu verzichten. Der spanische Maler zeigt verwandte Züge mit Picasso, seine Frauenköpfe weisen am deutlichsten auf diese Beziehung.
Die Galerie Le Gendre stellt einen jungen Maler vor, Pierre Clerc, dessen wohlüberlegte Arbeiten zu beachten sind. Eine größere Varietät in Duktus und Vortrag bliebe vielleicht zu wünschen.
43 Zeichnungen von Nicolas de Staël vereinigt die Galerie Jeanne Bucher in ihrer gegenwärtigen Ausstellung. Dabei ist die graphische Entwicklung de Staëls von 1942 bis 1954 zu verfolgen. Es scheint, daß die Qualität der Zeichnungen mit den Jahren eher abnimmt und zuletzt im Gegenständlichen ans Belanglose grenzt.

Ka. F.



Nicolas de Staël

**Deutsche Kunst in Rom und Mailand**

In unserem letzten Heft glossierten wir die irreführende Kritik Leonardo Borgeses an der Ausstellung deutscher Kunst in Mailand. Wir lassen hier eine sachliche Kritik der Ausstellung folgen:

Geht es an, die Erzeugnisse geistiger Auseinandersetzungen nach Ländern zu etikettieren und unter der Marke „Kulturaustausch" über die Grenzen zu schicken? Zwar sind die Manifestationen des Geistes mitbedingt durch den Zivilisationskreis, in dem sie entstanden; der Sinn, sie auszutauschen, kann aber nur darin bestehen, die überparteiliche Zone sichtbar — zumindest durchscheinend — zu machen, in der sich Intellekt und Intuition (womit Kandinsky die Antriebskräfte des Geistes definiert) ohne Ansehen der Herkunft treffen; sozusagen eine Konferenz auf höchster Ebene.
Bildende Kunst ist vielleicht jene Art geistiger Manifestation, die am besten dazu geeignet ist, da die Maler und Bildhauer gezwungen sind, ihre Ideen mit den Mitteln der Kunst sinnlich wahrnehmbar zu machen und ihre Sprache keine Grenzen kennt.
Zeigt man nun 288 Bilder und Plastiken unter dem Titel „Arte Tedesca dal 1905 ad oggi" — als Gegengabe für die im Sommer 1957 im Haus der Kunst in München gezeigten 252 italienischen Werke — zuerst in Rom, danach in Mailand — wird dann jene übernationale Zone sichtbar, wenn die Veranstalter ihr Programm damit definieren, man wolle nicht einige wenige außergewöhnliche Werke zeigen, vielmehr in großem Rahmen das gegenwärtige deutsche Kunstschaffen in der Vielheit seiner Formen, ohne Vorurteil des Stils und der Richtung?
Das Feld des Geistes gewinnt seine Struktur nicht durch ein dichtgesponnenes Netz aus Mittelmäßigkeiten. Erhebt man jedoch nicht das Kriterium der Qualität vor dem der Quantität und Multiplizität zum Maßstab der Wahl, gerät man ohne es zu wollen auf die schiefe Ebene.
In der Mitte des Jahrhunderts, — rückblickend auf die vergangenen 50 Jahre — wäre es durchaus möglich gewesen, eine derartige Wahl zu treffen. Selbst Will Grohmann vermeidet es im Vorwort zum Ausstellungskatalog, Stellung zu nehmen, das heißt, zu wählen. Er beschränkt sich darauf, die deutsche Kunst von 1905 bis heute als Historie abzuhandeln, um im letzten Satz festzustellen, daß die Gegenwartsmalerei in Deutschland den Vergleich mit einem wirklichen Meister wie etwa Klee nicht aushalte.
Sehen wir selbst. Bereits die Bildtitel im Katalog lassen einiges ahnen: da findet sich Europas Landschaft wieder, vom Damrak bis zum Gardasee, da gibt es Frühlingsblumen, Stilleben und Mädchenbildnisse. Ist es ungerecht, vom Titel auf den Träger zu schließen? Hier nicht! Die „müden Vögel" — so nennt sich ein Bild" — werden zum Leitmotiv jener Gruppe auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Noch bedenklicher ist der Akademismus der sogenannten Abstrakten: das Ausmaß, in dem die zu Beginn des Jahrhunderts neu gewonnenen malerischen Mittel für eine freie ästhetische Mitteilung heute ohne schöpferischen Impuls mechanisch übernommen werden, gibt scheinbar jenen recht, die unentwegt das Ende der neuen Kunst prophezeien.
Einige wenige Ausnahmen sind zu vermerken (und schließlich haben stets nur die Wenigen die Kunst-Geschichte bestimmt): ein großes „Monturi"-Bild von Baumeister, das seine Umgebung verblassen läßt; schade im übrigen, denn gerade in seiner Nachbarschaft finden wir Arbeiten von Trökes, Winter und Nay, die durchaus dem Vergleich in der übernationalen Zone standhalten, aber durch ungeschickte Hängung unverdienterweise in den Schatten Baumeisters geraten. Wols wäre zu nennen, der den Tachisten vorangegangen ist. Bei diesen und einigen andern Werken sehen wir neue Möglichkeiten einer ästhetischen Mitteilung, adäquat dem Erkenntnisstand unserer Zeit, Überraschung und Reflexion auslösend.

In der Retrospektion der Expressionisten und der Gruppe des „Blauen Reiter" wird die Erprobung einer neuen Position in der Malerei dokumentiert. Obwohl oder gerade weil die sozialen Ambitionen des Expressionismus überlebt sind, tritt das ästhetische Ereignis hervor, hier in erster Linie der Ausbruch der Farbe in Richtung auf ihre Selbstdarstellung. Beispiele zu nennen für alle, die schon der Geschichte angehören, erübrigt sich.
Die Gruppe des „Blauen Reiter", die Klassiker der Moderne, vor allem Kandinsky und Klee, sind leider nicht mit Spitzenleistungen vertreten. Durch Epigonen, Imitatoren und Restaurateure, deren fragwürdige Produktion sich über neun Räume ausdehnen, werden die Altmeister auf drei Säle zusammengedrängt. Diese Breite für das Aktuellere wäre nur recht und billig, aber das Gebotene entspricht nicht dem Aufwand. — Und die deutsche Plastik? Lehmbruck und Barlach stehen noch immer im Vorfeld. Gibt es keine aktuellen Lösungen plastischer Probleme in Deutschland?
Im Englischen wird der Begriff „culture" heute noch in seinem ursprünglichen Sinn verwendet, das heißt er umfaßt sowohl die Bestellung des Feldes wie die des Geistes. Im deutschen Sprachraum dagegen ist der Begriff Kultur zum Geistigen hin denaturalisiert worden. Es scheint, als ob im Betrieb des Kulturaustausches manchmal die Positionen vertauscht würden, man kann die Produkte des Ackers nach Gewicht und Stückzahl austauschen (auf einer primitiven Kulturstufe), die Produkte des Geistes jedoch messen sich nicht nach Quantitäten. 288 : 252 — deutsche Kunst : italienische Kunst. Gerade Italien wäre aufgeschlossen gewesen für eine zutreffende Information über ein Kapitel Kunst, das ihm noch relativ unbekannt ist. Margit Staber

## BUCHER

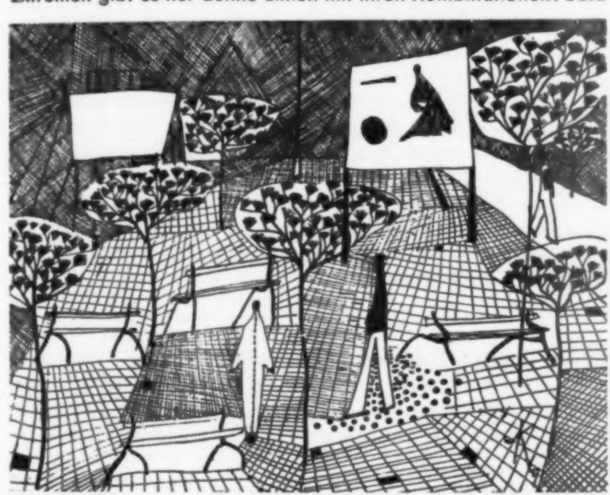
Gustav René Hocke: **Die Welt als Labyrinth.**
Manier und Manie in der europäischen Kunst
rowohlts deutsche enzyklopädie

Im Sachgebiet Kunstgeschichte seiner Enzyklopädie hat Ernesto Grassi Gustav René Hocke, dem römischen Korrespondenten und Romancier, Kulturwissenschaftler aus der Schule von Ernst Robert Curtius, eine bemerkenswert zeiterhellende Aufgabe übertragen: die eigentümliche Verflechtung des europäischen Manierismus mit dem Surrealismus und Gongorismus der Gegenwart darzustellen. Hocke nennt seine Studie, die in Verarbeitung des Materials, im Zitatenschatz an Curtius' „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter" (Francke, Bern) erinnert, „Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart". Das Buch ist ein großartiger Griff in jene alchimistische Kunstübung zu Beginn unserer Neuzeit, die schon so vieles, was unsere Kunst heute kennzeichnet, vorwegnimmt. In dieser Enzyklopädie aller Irregularismen ragen Schilderungen wie das Bild der Engelsburg als Kabinettstücke hervor. Aber der Leitgedanke des Buches bleibt eine Einsicht, die schon der Kunsthistoriker Dvořak ausgesprochen hat: daß der Manierismus eine konstitutive Bedeutung für die ganze Neuzeit habe. Hocke unterscheidet genau die Dekadenz des Manierismus, die Manieriertheit, die er um 1650 ansetzt, vom echten Manierismus. Rätselhafterweise tauchen aber die konstitutiven Elemente des Manierismus wieder um 1850 auf und prägen heute mehr denn je die westliche Literatur und einen gewissen, gegenständlichen Formenschatz der Kunst, der ins surreale Fantasiespiel einbezogen ist. Wo immer wir dieses kleine Handbuch unserer untergründigsten, polaren Spannungen, bis zum Sexuellen, aufschlagen, stoßen wir auf Zusammenhänge. Ich stimme Hocke vollständig bei, wenn er im Manierismus ein Element der europäischen Textur sieht. Es ist sicher auch kein Zufall, daß heute wieder Gracians „Criticon" in der meisterhaften Übertragung von Hanns Studniczka (Rowohlts Klassiker) gelesen wird.
Die Beispiele, die Hocke mustergültig aus der Malerei zusammengetragen hat, beweisen die Grenzen des modernen, aber auch des Renaissancemanierismus in der bildenden Kunst, soweit der Stil sich vom Inhalt her überfordern läßt. Nun beschränkt sich Hocke nicht auf die Ästhetik, er stellt überall die Querverbindungen zur Gesamtkultur, bis zur Gegenwart, her, denkt also von seinem Standort aus universal. Das macht das Buch stellenweise schwer leserlich. Es fehlen die ordnenden Knotenpunkte, in denen nur zusammengefaßt und nicht zitiert wird. Auf weite Partien hin ist der Anmerkungsteil wie ein überströmender Zettelkasten in den Text hinein verschlungen, was bei diesem hochwichtigen Buch zu bedauern bleibt: vielleicht kann sich der Verfasser entschließen, die Kernsätze seiner Entdeckung so einfach und klar darzulegen, wie wir es bei Dvořak gewohnt sind. Gewiß ist die tausendfältige Spiegelung des Manierismus in der gesamten Literatur ein Reiz, aber er verführt dazu, das Buch beliebig aufzuschlagen und anzulesen, nicht mehr als Ganzes zu erfahren. Die Erhellung, die durch dies Buch auf unsere Gegenwart fällt, der Zusammenhang, der hier mit Asien hergestellt wird, gehören zu den bleibenden Einsichten, die im Strudel unserer Gegenwartsliteratur fixiert worden sind. Die Perspektiven, die sich daraus ergeben, sind unübersehbar, wenn wir die Brücke nach Asien — auf die Hocke immer wieder hinweist — ernst nehmen.
Im Ganzen: eine Fundgrube. Vietta

Willibald Kramm: **La città.** 25 italienische Blätter.
Wolfgang Rothe-Verlag, Heidelberg 1958

Der ostdeutsche, aus Frankfurt an der Oder gebürtige, seit Kriegsende in Heidelberg wohnende Künstler hat erst spät mit der Malerei begonnen. Vorher haben ihn andere Versuche beschäftigt. Eine eigentliche Ausbildung als Maler hat Kramm nicht erfahren; heute noch verrät sein Schaffen Spuren von Autodidaktentum.
Kann man überhaupt von einer „Entwicklung" bei ihm sprechen? Eher möchte der Beobachter seiner Kunst an Metamorphosen, an Mutationen und „Sprünge" denken. Erst allmählich entdeckt man, daß hinter den vielen Verwandlungen doch dieselbe Persönlichkeit sich verbirgt.
Wir erinnern uns aus den ersten Nachkriegsjahren an Kramms Öltemperastudien mit ihrem dunklen, atmosphärischen Stimmungsexpressionismus, ihrer Großstadtmelancholie: die regennaß spiegelnden Straßen und Plätze mit den verlorenen Schatten von Menschen, die auf irgendetwas zu warten schienen. Die Banalität wurde hier geheimnisvoll. Oder an das Traumbeschwerte, das Bedrohliche seiner bayrischen Landschaften mit den fliehenden Landstraßen, den furchtbaren Wolkenhimmeln. Später erfolgte der Durchbruch zu einer F a r b i g k e i t , die der Maler jedoch nicht im malerischen Sinn anwandte, sondern ungebrochen, fast plakathaft in grellen, manchmal sogar giftigen Kontrasten, während die aufteilenden Umrisse Dinge und Ge-

stalten immer mehr in groteske Formeln zusammenschrumpfen ließen.
Vielfache I t a l i e n r e i s e n in den letzten 5 Jahren haben dann — wenn auch die Malerei, sich allmählich beruhigend, weiterging — ein neues eigenartiges Interesse an rein graphisch-linearem Ausdruck gezeitigt, äußerster Gegensatz zu der eben noch so heftig strapazierten Farbe. Eine Reihe von großen Blättern aus jüngster Zeit, angeregt von einem Aufenthalt in Genua und an der benachbarten Rivieraküste, ist jetzt reproduziert und zu einer Mappe vereinigt worden.
Den graphischen Stil kennzeichnet die gespannte Polarität des reinen ausgesparten Weiß und gewisser mit wunderbarer Treffsicherheit angebrachter Schwärzen — etwa bei Tunneleingängen der Eisenbahn, bei Türen und Toren usw. Zwischen diesen beiden Extremen gibt es nur dünne Linien mit ihren Kombinationen: bald



Willibald Kramm

als vage Außenumrisse, wie man sie vergleichbar bei einem Saul Steinberg, Paul Flora und anderen humoristischen Zeichnern behandelt findet, bald in mehr oder weniger engen Kreuzlagen und Parallelschraffuren verschiedener Lage und Richtung, welche — wie auch die vielen aus Punkten, Kringeln, Pflastersteinen bestehenden Füllmuster — eigentümlich einförmig auftreten, erinnernd an die befremdlich „perseverierende" Weise zeichnender Geisteskranker, auch an Kinderzeichnungen mit ihrem Infantilismus oder an Spielzeuge — alles natürlich in völliger Selbstkontrolle, nur als Anregung, als ironisches und spielerisches Ausdrucksmittel verwertet.
Plastische Wirkungen, Schattengebung im schulmäßigen Sinn fehlen völlig; das Perspektivische beschränkt sich auf die kunstvoll verwirrende Fülle linearer Überschneidungen — vor allem im architektonischen Bereich.
Es handelt sich um eine Kunstweise des Abbauens, der Reduzierung hergebrachter Mittel, um eine Askese des Linearen, die das Magere bevorzugt und eine gewisse Spannungs- und Ausdruckslosigkeit liebt, wie das den erschlaffenden Mittagsstunden Italiens mit ihrer siesta entspricht. Alle Kalligraphie, schwungvolle Schönheitlichkeit ist ausgeklammert, selbst dem Kubischen ist die Exaktheit genommen; ein schwankendes Ungefähr herrscht auch hier. Bald ist der tiefer eindringende Betrachter so weit, daß er gerade solche „Mängel" als zum persönlichen Stil gehörig empfindet und als besonderen Reiz auskostet. —
Die Hafengroßstadt G e n u a und ihre Nachbarschaft ist wohl noch nie so eigentümlich gesehen worden, denn den Motiven schöner An- und Aussichten, den statischen Verbindungen von Natur und Baukunst, wie die Künstler sie immer wieder feiern, haben sich hier gleichberechtigt all jene nüchtern-technischen Elemente zugesellt, die das ästhetische Herkommen bisher gern übersah und ausließ. Mit Wolkenkratzern, Eisenbahnbrücken, Schienensträngen, Bahnsteigen und jenen Tunnels, die dem Rivierareisenden in seinem Coupé hier so oft die schöne Aussicht zerreißen, mit langen Reihen wie dünne Stiele und Blüten gebildeten elektrischer Bogenlampen vermengen sich ohne viel Betonung knappe Ausblicke auf Meer und Küste. Dazwischen einzeln oder in anonymen Gruppen die Einwohner, alle seltsam stumm wirkend, Lemuren und „Froschmänner", welche dem an sich völlig gewöhnlichen Tun und Treiben einen marionettenhaften Zug verleihen. Wie so oft bei Kramm fühlt man sich von weitem an einen Franz Kafka erinnert, den der Künstler ja auch einmal, aus einer inneren Wahlverwandtschaft heraus, illustriert hat.

G. F. Hartlaub

Anton Henze: **Romanische Malerei in Westfalen**
Verlag Aschendorff, Münster (Westf.)

Anton Henze: **Westfälische Kunstgeschichte**
Paulusverlag, Recklinghausen

Anton Henze: **Was ist ein Kunstwerk?**
Verlag Aschendorff, Münster (Westf.)

Die Fähigkeit, einen Gegenstand, ein Motiv klar zu erfassen und seine Meinung darüber anschaulich, einfach und doch bestimmt zu formulieren, ist bei uns bemerkenswert spärlich entwickelt. Das wird nicht zuletzt im Bereich der bildenden Kunst deutlich, wo sich die Interpretation nur zu rasch in einem weltanschaulich gefärbten Tiefsinn, in wortreichen Umschreibungen und in metaphorischen Unbestimmtheiten erschöpft.
Der in Münster lebende Anton Henze ist einer der wenigen, die bei aller Sachkenntnis, bei aller kunsthistorischen Gründlichkeit die Gabe besitzen, klar und anschaulich zu schreiben. Das haben vor allem seine vortrefflichen, in mehr als einer Hinsicht beispielhaften Publikationen „Fibel der modernen Malerei" und „Einführung in die moderne Architektur" bewiesen, die Woldemar Klein in der Reihe des „Kunstwerks" edierte; das zeigen auch die zahlreichen kunstkritischen Beiträge dieses Autors, die seit langem im „Kunstwerk" erscheinen. Was bei Henze beeindruckt, was seine Arbeiten schätzenswert macht, das ist die Verbindung von wissenschaftlicher Exaktheit und einer im guten Sinne allgemeinverständlichen Diktion.
Das innerhalb der „Kleinen westfälischen Reihe" erschienene Bändchen „Romanische Malerei in Westfalen" ist dafür ein überzeugender Beweis. Indem der Autor seiner Darstellung den Charakter einer imaginären Kunstwanderung gibt, kennzeichnet er den Sinn und die Eigenart der bis heute noch viel zu wenig bekannten und gewürdigten romanischen Malerei in Westfalen. Er bedient sich dabei eines leichten (nicht seichten) Plaudertons und konzentriert sich ganz auf den Gegenstand, auf seine Erhellung für den Leser. Henze erweist sich als ein kenntnisreicher Cicerone; er führt den Leser durch die Kirchen von Corvey, Helden, Idensen, Berghausen, St. Maria zur Höhe und — hier ist das Zentrum der romanischen Wandmalerei des westfälischen Raumes erreicht — durch den mächtigen Dom St. Patroklus zu Soest. Die westfälische Kunst, meint Henze, ist zurückhaltend, streng, verschlossen; sie bietet sich nicht an und will gewissermaßen offenen Sinnes erobert werden. Es sei noch gesagt, daß Henze den ganzen Umkreis der romanischen Kunst in Westfalen — die Wand-, Fenster-, Buch- und Tafelmalerei — in seinen kleinen Streifzug einbezieht.
Seine „Westfälische Kunstgeschichte" behandelt Baukunst und bildende Kunst Westfalens in einer zusammenfassenden Darstellung, die auch die Gegenwart einbezieht. Dieser prächtig ausgestattete

und reich illustrierte Band zeigt die Vorzüge, die den kunsthistorisch durchgebildeten Kunstschriftsteller Anton Henze auszeichnen: Sachkenntnis und präzise Einfachheit der Sprache.

Auch die im Verlag Aschendorff, Münster, erschienene Broschüre „Was ist ein Kunstwerk?" läßt die Fähigkeit dieses Autors, klar und anschaulich über künstlerische Phänomene zu resümieren, deutlich werden. Mit dieser Schrift, zu der Wilhelm Waetzoldts „Du und die Kunst" wohl hätte Pate stehen können, wendet sich Henze ausschließlich an junge Menschen, die sich um das Verständnis der elementaren Grundlagen, der wichtigsten Grundbegriffe des künstlerischen Schaffens bemühen. Henze bringt dem jungen Leser die Welt der Farben und der Formen, der Materialien und der Themen nahe, er klärt Begriffe wie Palette und Perspektive, wie Mosaik und Modell, er beschäftigt sich mit der Malerei, der Graphik und der Architektur, weist auf die Funktion des „Deutschen Werkbundes", aber auch auf die Gefährlichkeit des Kitsches hin und gibt auf diese Weise ein lebendiges Panorama, einen instruktiven Überblick auf die spirituellen und die technischen Voraussetzungen des Kunstschaffens von der Antike bis zur Gegenwart. H. K.

H. Hajek-Halke: **Experimentelle Fotografie**
Athenäum-Verlag, Bonn, DM 24,—

Die Fotografie tritt hier mit höchstem geistigen Anspruch auf. Eine phantastische überreale Bilderwelt zieht den Betrachter in ihren Bann, traumhaft-lyrisch zuweilen in zerfließenden Konturen oder zurückhaltend in gefaßter Strenge. Dann wieder verändert sie ihr Gesicht, um die Schockwirkung geheimnis- und schreckenvoller Vision zu erproben. Eine zerbrochene Radiobirne wird zum „Trunkenen Schiff", das magisch-konzentrischen Lichtkreisen entgegenschwankt. Schwarze amorphe Formen auf weißem, porös erscheinendem Grund gemahnen an die Formenwelt Baumeisters, etwa an seine Springerperiode. An die Stelle des Pinsels tritt hier die Kamera, statt der Farbe brachten Seifenschaum und Lithoponpulver die Bildwirkung.
Der Vergleich mit der bildenden Kunst drängt sich auf. Doch für Hajek-Halke scheinen nicht in erster Linie formale Gesetze und die Forderung nach Bindung der Elemente an die Fläche maßgebend zu sein. Vielmehr sprengt in dieser Bildgestaltung das Dynamische und Faszinierend-Gegenständliche die Bildfläche zu allen Seiten hin und vielfach in die Tiefe. Sehr problematisch wird dieses hochtechnisierte Verfahren, wenn es sich zum Ziel setzt, „nicht nur äußere Vorgänge, sondern auch Seelenzustände" auszudrükken. Da nämlich zeigt sich deutlich, wie das Bemühen um Hintergründigkeit zu symbolistischem Klischee, keineswegs aber zu Kunst führt. Der bildende Künstler, der in der Anwendung seiner Mittel up to date zu sein glaubt — „erst die Benutzung der Technik gibt dem bildenden Künstler Daseinsberechtigung in unserem technischen Zeitalter" — sollte sich gleichfalls mit der inhaltlichen Problematik der modernen Kunst auseinandersetzen und wissen, daß „Seelenzustände" in unserem Zeitalter keine Gestaltungsprinzipien mehr hergeben. Karin F.

**„Madonnen".** Bildwerke und Miniaturen. Verlag Simon und Koch, 1957, Konstanz. 81 Abb., darunter 7 Farbtafeln, 7 Seiten Text.

Der Bildband umfaßt hervorragende Aufnahmen von Lotte Eckener, die vom Verlag ganzseitig reproduziert wurden. Das gibt diesem Werk das überragende Format innerhalb der Fülle von vorzüglichen Bildbänden der letzten Zeit. Lotte Eckener begnügte sich nicht mit der Aufnahme der Bildwerke als Ganzes, sie faßte auch Ausschnitte mit der Kamera und schloß damit viele Kostbarkeiten, die meist unbeachtet bleiben, dem Verständnis des Lesers auf. Die sieben Wiedergaben von Miniaturen wurden aus den Handschriftensammlungen der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe entnommen. Die farbgetreue Wiedergabe verdient alles Lob. Walter Manggold schrieb einen knappen Text. Verzeichnisse am Schluß des Bandes geben kunsthistorischen Nachweis der verschiedenen Bildwerke. fhs.

**„Neue Goldschmiedekunst in Baden-Württemberg".** Herausgegeben von dem Verein zur Förderung Deutscher Kultur, Schwäbisch Gmünd. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart. 252 Seiten, davon 232 Seiten Schwarzweißtafeln und 4 Farbtafeln. Preis in Ln. 20,— DM.

Für die Gesamtbearbeitung des Buches zeichnet Dr. Max Löffler, Stuttgart verantwortlich, als Mitarbeiter hat er Dr. A. Seifriz, Fritz Möhler und Axel Hans Nuber gewonnen, die sich teils in Geleitworten, teils in historischer Deutung (Nuber) zum Thema äußern. Sein Gewicht erhält der Band durch die Abbildungen, die einen guten Überblick über den heutigen Stand der Gold- und Silberschmiedekunst und des Schmuckhandwerks geben, wenn dieser Überblick auch regional begrenzt ist. Die Wiedereröffnung des Deutschen Goldschmiedehauses in Hanau zeigt in gleicher Weise wie dieses Buch, daß das alte Handwerk, das beide fördern wollen, auch heute noch lebt. fhs.

## GLOSSE

**Eine kulturelle Entgleisung.** Überparteilichkeit ist eine gute Sache, auch für eine Zeitschrift, deren Gesicht freilich darunter leidet, wenn verschiedene Meinungen zu Wort kommen, ohne daß die Schriftleitung eine eigene Stellung bezieht. Doch einer der vornehmsten Aufgaben der Publizistik, der Information, kann dabei gedient werden. Kann . . .
Um über die Lage der bildenden Kunst heute zu informieren, dabei aber den Eindruck völliger Objektivität zu wahren, ließ eine süddeutsche Halbmonatsschrift kürzlich Autoren der verschiedensten ideologischen Himmelsrichtungen zu Wort kommen, darunter, gewissermaßen als Eckpfeiler der Diskussion, zwei bewährte Diagnostiker der modernen Kunst: Franz Roh und Egon Vietta. Von der Redaktion eingeladen, zu dem Thema moderne Kunst ihre Meinung zu äußern, hatten sie, nichts Böses ahnend, ihre Beiträge aus der Hand gegeben. Wie überrascht mußten sie sein, als sie sich in Gesellschaft eines Autors fanden, der vor ein paar Jahren in einer Schrift „Über den Modernismus" die moderne Kunst und ihre publizistischen Freunde angepöbelt hatte. Dieser Herr Alois Melichar, von dem ein Kritiker seiner Broschüre meinte, daß man sich ihn nicht merken müsse, schob sich mit einem sechsspaltigen Beitrag, betitelt „Ein Jahrzehnt deutscher Kunstkritik" zwischen Franz Roh und Egon Vietta. Nach dem Motto „Man sollte sie mit feuchtem Müll bewerfen" versucht er, sämtlichen Kunstkritikern, die der modernen Kunst Beistand geleistet haben, den Prozeß zu machen. Über magische Realisten und gegenständliche Expressionisten breitet er seine schützenden Fittiche, als ob er — und nicht etwa Franz Roh — Kokoschka, Schmidt-Rottluff, Hofer und anderen zum Ruhme verholfen hätte. Die Vokabeln dieses Protektors aller Anti-Abstrakten wie: manisch, terroristisch, hemmungslos, blindwütig, totalitär, intransigent, dumm-gefährlich, anmaßend, schamlos, skrupellos usw. stammen aus der Jauchegrube, aus der Melichar schon geschöpft hatte, als er seine Broschüre über den Modernismus schrieb. Sonst hat er nicht viel zur Diskussion beizutragen. Daß die führenden Kunstkritiker von heute allesamt Diktatoren seien, daß der „Abstraktionismus" in den letzten Zügen liege, daß das einzig Wahre in der bildenden Kunst der Gegenstand sei, sind Wiederholungen seiner Gemeinplätze, die er bereits in der genannten Broschüre feilgeboten hat. Aus einem Glauben, der bei manchen Bekennern durchaus achtbar sein kann, macht Melichar ein Geschrei. Aber im Grunde interessiert uns hier nicht dieser Herr, sondern die Zeitschrift, die ihren eigenen Mitarbeitern in den Rücken fällt. Das zeigt einen bedauerlichen Mangel an Takt und Taktik und last not least an — „Kultur".

## Personalia

Die Universität Oxford hat beschlossen, Pablo Picasso die Ehrendoktorwürde zu verleihen. Die Promotion soll im Juni stattfinden. np.

Am 9. April wird der Schweizer Maler Walter Helbig 80 Jahre alt.

Der Maler Alfred Schulze-Losse wird am 6. Mai 70 Jahre alt.

Vom 1. März 1958 an hat Oberfinanzpräsident Dr. Carl Haslinde den Vorsitz des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, übernommen. Er tritt an die Stelle des bisherigen, langjährigen Vorsitzenden Prof. Dr. Viktor Achter, M.-Gladbach. Gleichzeitig wurden Dr. K.-H. Hering und Dr. Ewald Rathke als Geschäftsführer bestellt.

Zum Generaldirektor der Staatlichen Museen in Ost-Berlin wurde Dr. Gerhard Meyer ernannt, der bisher das Vorderasiatische Museum leitete. Meyer tritt an die Stelle des verstorbenen Ludwig Justi. np.

Der diesjährige Berliner Kunstpreis (Jubiläums-Stiftung 1848/1948) ist an elf Künstler verliehen worden. Der Preis für bildende Kunst (3000 DM) wurde Fritz Winter, der Preis für die „Junge Generation" (1500 DM) dem Maler Hans Laabs (1915) zugesprochen. Der Architekturpreis fiel an den Architekten Wassili Luckhardt, der gleiche Preis der „Jungen Generation" an Hans Ch. E. Müller (1921).

## Allgemeines

Das einzige Selbstbildnis von Georges Seurat ist in Chicago mit Hilfe von Röntgenstrahlen unter zwei Schichten Farbe des Gemäldes „Junge Frau beim Pudern" entdeckt worden.

Ein Relief von sechs menschlichen Gestalten hat der Bildhauer Fritz Wotruba für die Brüsseler Weltausstellung geschaffen, wo es vor dem österreichischen Pavillon aufgestellt wird. np.

Zur Erinnerung an van Goghs Aufenthalt in dem belgischen Kohlengebiet der Borinage wurde in Wasmes ein Denkmal von Ossip Zadkine enthüllt.

Henry Moore hat in Italien die Endarbeiten an seinem bisher größten Einzelbildwerk, einer 4½ m langen liegenden Gestalt für das neue UNESCO-Gebäude in Paris, begonnen. Die Blöcke sollen in Kürze zum Transport nach Paris fertig sein. Die Beendigung der Arbeit wird für Juli erwartet. Moore arbeitet bei Carrara. Das Werk besteht jedoch nicht aus Carrara-Marmor, sondern aus Travertino romano, der auch als Verkleidung des Obergeschosses des UNESCO-Gebäudes dient. np.

Auf der Brüsseler Weltausstellung werden im amerikanischen Pavillon etwa 70 Gemälde und Skulpturen des 18. und 19. Jahrhunderts gezeigt. Diese von der Smithsonian Institution zusammengebrachte Schau amerikanischer „populärer Kunst", vielfach von anonymen Künstlern, enthält Bildnisse, historische Szenen, Stilleben und Landschaften aus vielen Teilen des Landes. In Brüssel wird auch Kunst der amerikanischen Indianer, Plastik, Malerei, Töpferei und Schmuck, ausgestellt. np.

Das Kunstgutlager im Celler Schloß ist am 31. März endgültig geschlossen worden. Fast 5000 Kisten mit Kunstwerken aller Art, vorwiegend aus den Berliner Staatlichen Museen, waren in Celle zusammengetragen, katalogisiert und restauriert worden. Die Überführung der Berliner Museumsbestände nach Berlin begann 1953. Die letzten Kisten werden voraussichtlich im April nach Berlin verladen. Die rund 300 Räume des Celler Schlosses übernimmt das Celler Oberlandesgericht.

Die Mainzer Kunstschule, die zweitälteste Kunstschule Deutschlands und die älteste der Bundesrepublik, beging ihr zweihundertjähriges Bestehen. Sie ist seit 1953 Landeskunstschule.

Der Kunstverein in Düsseldorf wird unter Beteiligung des Stedelijk Museum Amsterdam für den September eine Ausstellung „Dada", Dokumente einer Bewegung, zusammenstellen. Unter anderen haben Tristan Tzara, Hans Arp, Max Ernst und Man Ray ihre Mitarbeit zugesagt.

Bei Sotheby in London ist das Aquarellporträt eines Gärtners von Cézanne an den Pariser Kunsthändler Hans Berggruen zu dem Rekordpreis von 20 500 Pfund verkauft worden. Ein Toulouse-Lautrec erzielte 15 000 Pfund, eine Ölstudie zu der „Baignade" von Seurat 12 000 Pfund, ein Bonnard 6 800 Pfund, ein Renoir 12 000 Pfund, ein Degas 11 000 Pfund und ein Picasso 9 000 Pfund.

Eine 2,40 m hohe Bronzestatue Churchills soll in Woodford errichtet werden. Das Standbild, das am 6. Juni 1959, dem Jahrestag der alliierten Landung in der Normandie, enthüllt werden soll, wird Churchill stehend, in einem seiner Staatskleider darstellen. Der Schöpfer des Werkes ist der schottische Bildhauer David Mcfall. Er wurde durch ein städtisches Komitee aus mehreren von der Royal Academy bezeichneten Künstlern ausgewählt. np.

Das Nationale Olympische Komitee für Deutschland hat einen Wettbewerb für Malerei und Grafik ausgeschrieben. Näheres beim NOK, München 22, Schackstr. 1.

Die Max Beckmann Gesellschaft, München 22, Königinstraße 24, stellt den Katalog der Werke Max Beckmanns für eine Publikation zusammen. Alle Besitzer von Gemälden, Aquarelien und Zeichnungen Max Beckmanns werden um Mitteilung gebeten; erwünscht ist die genaue Angabe von Maßen, Signaturen, Provenienzen; Beifügung von Fotografien wäre wichtig. Das Archiv der Max Beckmann Gesellschaft sammelt ferner Abschriften und Fotografien von Briefen Max Beckmanns.
Es sei darauf hingewiesen, daß Anfragen zur Erteilung von Reproduktionsrechten nach Werken Max Beckmanns an die Gesellschaft zu richten sind.

Das Petit Palais in Paris übernahm von London die Ausstellung „The Age of Louis XIV". Unter dem Titel „Das französische 17. Jahrhundert" ist sie bis Mitte Mai zu sehen. Sie wurde durch Werke aus dem Louvre ergänzt, so daß der Akzent nunmehr auf den Großen jener Zeit liegt: La Tour, Le Nain, Poussin, Lorrain, während die Londoner Ausstellung den Wandteppichen, Skulpturen und den dekorativen Künsten mehr Gewicht gab.

Ein internationales Institut für zeitgenössische Kunst zur Pflege des künstlerischen Austauschs zwischen allen Ländern der Welt wurde in Chicago eröffnet. Picasso, Sir Herbert Read, Le Corbusier, Lord Harewood, Darius Milhaud, Max Ernst und Hans Arp gehören bereits diesem neuen Institut an.

Auf der diesjährigen Biennale in Venedig, die am 14. Juli eröffnet wird, kommen 7 250 000 Lire als Preise für Malerei, Bildhauerei und Grafik, ferner 500 000 Lire für ein Werk kirchlicher Kunst zur Verteilung. Außer diesen vom Staat und von der Stadt Venedig bewilligten Preisen sind eine Reihe von Sonderprämien ausgesetzt, darunter sechs für aktuelle Formen christlicher Kunst in der Höhe von 3 550 000 Lire.

Auf einer Kulturbundtagung der ostzonalen Einheitspartei erklärte Johannes R. Becher, daß der Kampf gegen die „Dekadenz" wichtiger sei als der Kampf gegen den Kitsch. Die „Dekadenz" mit ihren „Verstümmelungen" und „Verzerrungen" würdige manche Ausstellungen zu „Abnormitätenkabinetten" herab. Es gehe nicht an, daß viele Künstler im Kampfe gegen die Dekadenz durch eine Flucht ins Stilleben ausweichen. Becher sagte der Bohème den Kampf an. Sie diene dazu, feindliche Einflüsse zu kultivieren.

Das Münstersche Museum eröffnet am 19. April aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens eine Jubiläumsausstellung mit zahlreichen Werken westfälischer Kunst.

Das Salomon R. Guggenheim-Museum, New York, veranstaltete kürzlich eine Ausstellung „Plastiken und Zeichnungen von sieben Bildhauern". Es handelt sich um sieben junge Plastiker verschiedener Nationalität. Darunter befindet sich auch der Rumänie Etienne Hajdu, dessen Zeichnungen auf Seite 19 dieses Heftes zu den in New York gezeigten Stücken zählen.

## Ausstellungen

**Aachen**
Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: April „Molzahn".

**Baden-Baden**
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 29. 3.—5. 5. „Badische Künstler".

**Bamberg**
Neue Residenz, Stauffenbergstr. 126: 30. 3.—28. 4. „Ober- und unterfränkische Künstler 1958, Malerei, Plastik, Grafik".

**Berlin-Zehlendorf**
Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30: 19. 3. bis 27. 4. „R. Sintenis, das plastische Werk, Zeichnungen, Grafik".

**Bremen**
Paula-Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 5. 4. bis 6. 5. „Siegfried Klapper, Kurt Federlin, Malerei und Grafik. Heinz Borchers, Bremen, Malerei, anläßlich seines 60. Geburtstages".

**Dortmund**
Museum am Ostwall: 13. 4.—4. 5. „Julio Gonzalez".

**Düren**
Leopold-Hoesch-Museum, Am Hoeschplatz: 30. 3. bis 27. 4. „Grafik begleitet unser Leben".

**Düsseldorf**
Galerie 22, Kaiserstr. 22: April „Otto Herbert Hajek, Plastik und Grafik".
Internationales Bildungswerk „Die Brücke", Alleestraße 49—51: 14. 4.—3. 5. „Frederick Könekamp, Kenneth Gee, Renate Friedlander".
Kunsthalle, Alleestr.: 28. 3.—27. 4. „Paula Modersohn-Becker".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: 1.—30. 4. „Richard Gessner".
Graph. Kabinett, Hanna Weber, Grabenstr. 11: 27. 3.—17. 4. „Le poème objet".
Kunstkabinett Trojanski, Blumenstr. 11: April „Walter von Wecus, Pastelle und Grafik vom Mittelmeer".

**Duisburg**
Galerie W. Aumann, Am Wehrhahn 2: April/Mai „Neuer Duisburger Künstlerbund, Malerei, Plastik, Grafik".

**Frankfurt**
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 26. 3.—19. 4. „Albrecht Klauer-Simonis, Höhr-Grenzhausen (Westerwald)".
Bücherstube, Schillerstr. 10, I: 27. 3.—23. 4. „Sadi Rifat Diren, Istanbul, Keramik".
Kunstkabinett, Hanna Becker vom Rath, Börsenplatz 13—15: 18. 4.—31. 5. „Franz Cestnik, Gemälde und Grafik. Josef Herman, Zeichnungen. Louise Stomps, Plastik".
Zimmergalerie Franck, Vilbelerstr. 29: 18. 4. bis 6. 5. „Gelb dominiert. Heinz Kreutz, Borris Goetz, Christian Kruck, Hermann Goepfert".

**Freiburg/Br.**
Kunstverein: 16. 3.—13. 4. „Josef Albers". 20. 4. bis 18. 5. „Jörg Spiller, Julius Bissier, Hans Helfer".

**Gelsenkirchen**
Kunstkabinett Café Funke, am Bahnhof: 15. 3. bis 15. 4. „N. Louis".
**Gelsenkirchen-Buer**
Städt. Kunstsammlung, Horster Str. 5/7: 16. 4. bis 26. 5. „Hubert Berke, Peter Herkenrath, Malerei und Grafik".
**Gütersloh**
Städt. Kunsthaus: 14. 4.—11. 5. „Reinhold Voß, Siegfried Kortemeier, Willi Pramann, Gemälde und Zeichnungen".
**Hamburg**
Kunsthalle: 22. 3.—13. 4. „E. K. Nicolaus, Gouachen und Ölbilder".
Helmut von der Höh, Große Bleichen 5: 15. April bis Mitte Mai „Georg Gresko, Grafik und Gouachen".
Bücherhalle Winterhude Wasserturm Stadtpark: 5. 3.—12. 4. „Theo Wilhelm, Malerei und Grafik, dazu Kinderzeichnungen aus dem Unterricht des Malers".
**Hamburg-Langenhorn**
Griffelkunst-Vereinigung, Am Heerskamp 1: 20. 4. bis 4. 5. „Lovis Corinth und Eberhard Schlotter".
**Hameln**
Der Kunstkreis, Studio Neubau, Von Dingelstedt-Straße: 4. 4.—27. 4. „Kurt Lehmann, Kollektivausstellung".
**Hannover**
Kestner-Gesellschaft, Warmbüchenstr. 8: 29. 3. bis 11. 5. „Vieira da Silva".
Galerie für moderne Kunst, Georgsplatz 10, I: April/Mai „Willi Baumeister".
**Heidelberg**
Kurpfälzisches Museum: 20. 4.—11. 5. „Otto Herbig, Berlin, Pastelle. Margarete Moll, Düsseldorf, Plastik".
**Kaiserslautern**
Pfälz. Landesgewerbeanstalt: 27. 3.—21. 4. „In der Pfalz belichtet".
**Karlsruhe**
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 16. 3.—13. 4. „E. Henning, W. von Houwald, E. von Kreibig".
**Kassel**
Kunstverein, Ständeplatz: 23. 3.—20. 4. „A. Paul Weber, Handzeichnungen, Aquarelle und Druckgrafik".
**Köln**
Herdersche Buchhandlung, Komödienstr. 11: 15. 3. bis 5. 4. „Richard Seewald, der Kreuzweg".
Kunstverein: 5. 4.—4. 5. „Hann Trier, Kollektivausstellung".
Wallraf-Richartz-Museum: 22. 3.—4. 5. „200 französische Meisterwerke aus sechs Jahrhunderten".
Galerie der Spiegel, Richartzstr. 10: April „Heinz Trökes".
Galerie Czwiklitzer, Hohenzollernring 54: 31. 3. bis 20. 4. „El Lissitzky, Sieg über die Sonne".
**Leverkusen**
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: 31. 3.—27. 4. „Max Peiffer-Watenphul".
**Mainz**
Landeskunstschule, Am Holzturm: 2.—23. 5. „Ecole Estienne, Paris".
**Mannheim**
Galerie Inge Ahlers, P 3, 8: 3.—30. 4. „4 Maler der Generation um 1920. Dahmen, Epple, Hoehme, Kalinowski".
Kunstsalon Lore Dauer, P 5, 11—12: 21. 3.—14. 4. „Josef Wedewer, Lüdinghausen, Kompositionen in Mischtechniken".
Städt. Kunsthalle: 22. 3.—20. 4. „Alexej von Jawlensky, Gemälde von 1902—1937".
Kunstverein: 23. 3.—20. 4. „Fathwinter, Kollektivausstellung, Gemälde und Aquarelle".
**Marburg/Lahn**
Universitätsmuseum: 9. 3.—7. 4. „Kaatz, Kügler, Lemcke, Utech".
**Mülheim/Ruhr**
Städt. Museum: 12. 4.—10. 5. „Christoph Drexel, München, und Johannes Thiel, Freiburg, Gemälde und Grafik".
**München**
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa, Prinzregentenstr. 60: 29. 3.—23. 4. „Birolli und Capello". 26. 4. bis 14. 5. „Albert Diato".
Städt. Galerie und Lenbachgalerie, Luisenstr. 33: April bis 15. Mai „Kandinsky, das grafische Werk".
Galerie van de Loo: 15. 3.—12. 4. „Emil Schumacher".
**Münster**
Landesmuseum, Domplatz 10: 23. 3.—27. 4. „Aus westfälischen Museen".
**M.-Gladbach**
Städt. Museum: April/Mai „Haagener Grafiker".
**Nürnberg**
Germanisches National-Museum: 29. 3.—15. 5. „Kulturdokumente aus Hessen, Thüringen und Sachsen".
Universa-Haus: 6. 3.—13. 4. „Margarete Melzer, Alfred Kohler".
**Oberhausen**
Städt. Galerie, z. Zt. Glasterrasse am Hotel Ruhrland: April „Düsseldorfer Malerinnen, Ölbilder, Aquarelle und Grafik".
**Offenbach/M.**
Klingspor-Museum: April/Mai „William Morris".
**Reutlingen**
Spendhaus: 3.—27. 4. „Josef Steib, Cochem, Gemälde und farbige Grafik".
**Saarbrücken**
Saarlandmuseum: 16. 3.—13. 4. „Mittelalterliche Kunst am Oberrhein".
**Stuttgart**
Württembergischer Kunstverein, Schellingstr. 6: 29. 3. bis 27. 4. „Maxim Köhler, Gemälde und Grafik. Jürgen Weber, Plastik und Grafik".
**Tübingen**
Städt. Ausstellungsräume: 11.—27. 4. „Niederländische Grafik der Gegenwart".
**Wuppertal**
Kunst- und Museumsverein, Turmhof 8: 30. 3.—20. 4. „Venini-Orrefors (Gläser)".

## Ausland

**Amsterdam**
Stedelijk Museum: März/April „André Bloc, Claude Parent, Charlotte Perriand".
**Ascona**
Galleria d'Arte, Piazza della Chiesa: April „A. Kummer".
**Basel**
Galerie Riehentor, Riehentorstr. 14: 11. 4.—7. 5. „Ursula Dethleffs, Malerei, Bildteppiche, Grafik, Collagen. Gian Casty, Basel, Glasbilder".
Kunsthalle: 19. 4.—26. 5. „Jackson Pollock — Amerikanische Malerei der letzten 10 Jahre".
**La Chaux-de-fonds/Schweiz**
Galerie Numaga, rue numa-droz, 204: 17. 3. bis 12. 4. „Raffaello Benazzi, Plastik".
**Paris**
Galerie Colette Allendy, 67, rue de l'assomption: 14.—30. 4. „Baerwind".
Galerie Arnaud, 34, rue du Four: 10. 4.—30. 4. „Marta Pan".
Galerie de Beauna, 5, rue de Beauna: 22. 4.—15. 5. „Quatribilis — das Geviert".
Galerie Claude Bernard, 5 u. 7, rue des Beaux-Arts: 10. 4.—10. 5. „Marfaing, Malerei".
Galerie Jeanne Bucher, 9ter, bd. Montparnasse: April „Aguayo".
Galerie de Chaudun, 36, rue Mazarine: April/Mai „Souverbie".
Galerie Daniel Cordier, 8, rue de Duras: Mai „Chadwick, Skulpturen".
Galerie de France, 3, faubourg St. Honoré: April „Tamayo".
Galerie Denise René, 124, rue la Boétie: April „Junge Konstruktivisten in Deutschland".
Galerie Stadler, 51, rue de Seine: 11. 3.—12. 4. „Emil Schumacher und Wessel". Mai „Assetto, Gemälde. Garelli, Skulpturen".
Villand & Galanis, 127, bd. Haussmann: 11. 4. bis 10. 5. „Estève".
**Mailand**
Galleria d'Arte del Naviglio, via Manzoni, 45: März/April „Franz Kline, Malerei".
**St. Gallen**
Kunstverein: 16. 3.—4. 5. „Werner Bischof — das fotografische Werk".
**Zürich**
Galerie Chichio Haller: 19. 4.—15. 5. „Mathieu".
Helmhaus: 16. 4.—1. 6. „Junge Zürcher Künstler".
Galerie Kirchgasse: 10.—27. 4. „Giulio d'Angelo, Rom". 29. 4.—Mitte Mai „Soumgouroff, Paris".
Kunstgewerbemuseum: 26. 4.—25. 5. „Neue mexikanische Architektur".
Galerie Neupert: Bis 25. April „Ernst Stückelberg".
Galerie Palette, Seefeldstr. 69: 12. 4.—6. 5. „Ausstellung von Gouachen".
Kunstsalon Wolfsberg: 10. 4.—3. 5. „August Weber, Fritz Zbinden, Chuong".

**Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst Baden-Baden:**

In der Mitgliederversammlung vom 28. 2. 1958 wurden in den neuen erweiterten Vorstand gewählt: Fritz Borsi, Offenburg; Assessor Endriss, B.-Baden; K. J. Fischer, B.-Baden; Dr. O. Grossmann, Kleinkems; Walter Huber, Pforzheim; Dr. D. Mahlow, B.-Baden; Dr. O. Schrag, B.-Baden; Franz W. Wesel, B.-Baden; Dr. Leopold Zahn, B.-Baden.
Präsident: Dr. Leopold Zahn; Geschäftsführer: Dr. Dietrich Mahlow.

**Ausstellungen:**
Vom 15. Mai bis 12. Juni wird gemeinsam mit der Kestner-Gesellschaft, Hannover, eine Ausstellung von zwei Schweizer Künstlern, dem Maler Theo Eble und dem Bildhauer Walter Linck, veranstaltet. Vom 21. 6. bis 20. 7. zeigt die Gesellschaft eine Ausstellung von Werken Christian Rohlfs.

**Vorträge:**
Im April: Egon Vietta, Darmstadt, über indische Architektur.
Am 16. 5.: Johannes Itten über Fragen der Kunsterziehung.
Am 16. Juli: Frau Moholy-Nagy, New York, über nordamerikanische Architektur.

## Was bringt NORTA Neues?

*Das Angebot der gesamten deutschen Tapetenfabrikation ist so groß und vielseitig, daß es selbst einem routinierten Fachmann schwerfällt, sich einen wirklich umfassenden Überblick zu verschaffen.*

*Die künstlerische Qualität der verschiedenen Kollektionen und der einzelnen Handschriften, ganz abgesehen von den Neuheiten, ist recht unterschiedlich, teilweise außerordentlich erfreulich, teilweise auch enttäuschend und beängstigend. Aber schon beim ersten Betrachten und erst recht bei kritischer Bewertung der gesamten NORTA-Kollektion muß jeder Fachmann sagen, daß hier ein Angebot vorliegt, das in jeder Preisklasse Tapeten bietet, die große Anerkennung verdienen.*

*Die NORTA-Blätter strahlen Kultiviertheit aus und eine Liebe zur Sache, die weit über dem Durchschnitt liegt und die auch den anspruchsvollsten Käufer, ob Architekt oder Endverbraucher, befriedigen wird. Die klare, saubere Haltung der Handschrift, die z. B. die JAEGER-TAPETE aufweist (s. farbige Wiedergabe) ist bemerkenswert. Trotz Phantasiefülle und der Notwendigkeit, neue optische Formulierungen in Farbe und Dessin zu finden, wurde alles vermieden, was der Tapete durch Überdosierung in Farbe und Dessin schaden könnte.*

*Die JAEGER-Kollektion ist ein geglückter Versuch, das Raumkleid „Tapete" mit zurückhaltenden Dessins in neuen Farbklängen zu schmücken in einer Art, die die Tapete dekorativ und zurückhaltend zugleich macht und die dem Raumgestaltenden viele Möglichkeiten für das Raumensemble offen läßt.*

*Aber auch andere Sonderkollektionen der Herstellungsfirma Hölscher & Breimer sind von ausgeglichener Schönheit und werden vor allem die Kunden ansprechen, die die Qualität einer Ware besonders schätzen.*

*Innenarchitekt Artur Lutz, Stuttgart*

## **BRAUN** *Frankfurt am Main*

*Mit dem höchsten Preis für gute industrielle Gestaltung wurden auf der Triennale 1957 in Mailand auch einige deutsche Erzeugnisse ausgezeichnet. Wie der Rat für Formgebung in Darmstadt bekanntgab, hat das internationale Preisgericht dieser „Weltausstellung des guten Geschmacks" jetzt drei der insgesamt 25 verliehenen „Grand Prix" an einen Gestalter und zwei Firmen der Bundesrepublik verliehen.*

*Die nach Deutschland verliehenen Großen Preise fielen u. a. auf die Frankfurter Firma Max Braun für ihre gesamte in Mailand ausgestellte Produktion: die Radio-Koffergeräte „exporter" und „transistor 1" (mit Kunststoffgehäuse), der in verschiedenen Farben hergestellte Kleinsuper SK 2, die Radio-Phono-Kombination SK 4 (mit Kunstglasdeckel), der Musikschrank HM 5, die neue Braun-Küchenmaschine, das Elektronen-Blitzgerät „Hobby" und der automatische Kleinbildprojektor PA 1.*

***In anregendem Gegensatz sind in unserem Foto von der internationalen Design-Schau die Ausstellungsstücke gruppiert. (Radio-Phono-Kombination Braun SK 4 und das Braun-Koffergerät „transistor 1"***

**VILLAND & GALANIS**

127, boulevard Haussmann - Paris 8 e

# ESTÈVE

vom 11. April bis 10. Mai 1958

---

**GALERIE DANIEL CORDIER**

8, rue de Duras - Paris 8 e

# CHADWICK

Mai: Skulpturen

ständig:

**dubuffet**
**c. georges**
**k. o. götz**
**michaux**
**requichot**
**viseux**
**wols**

---

**GALERIE ARNAUD**

34, rue du Four - Paris 6 e

# MARTA PAN

Skulpturen

vom 10. bis 30. April 1958

*ständig: Barré H. A. Bertrand Carrade Coppel Downing Feito Fichet Gauthier Guitet Koenig Marta Pan Panafieu Flavio Tanaka*

---

**GALERIE COLETTE ALLENDY**

67, rue de l'Assomption - Paris

15. bis 30. April 1958

# R. BAERWIND

**GEMÄLDE**

---

PAPIERFABRIK

## SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

*Bibeldruck-*
*und Dünndruckpapiere*
*Technische Spezialpapiere*

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger
für die Gestaltung schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Befreundin des Schnees, es ist ein Werch der Gelehrten, es ist eine Materi der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Cantzleyen- Das Papier ist so wert und würdig, daß es auch die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen.

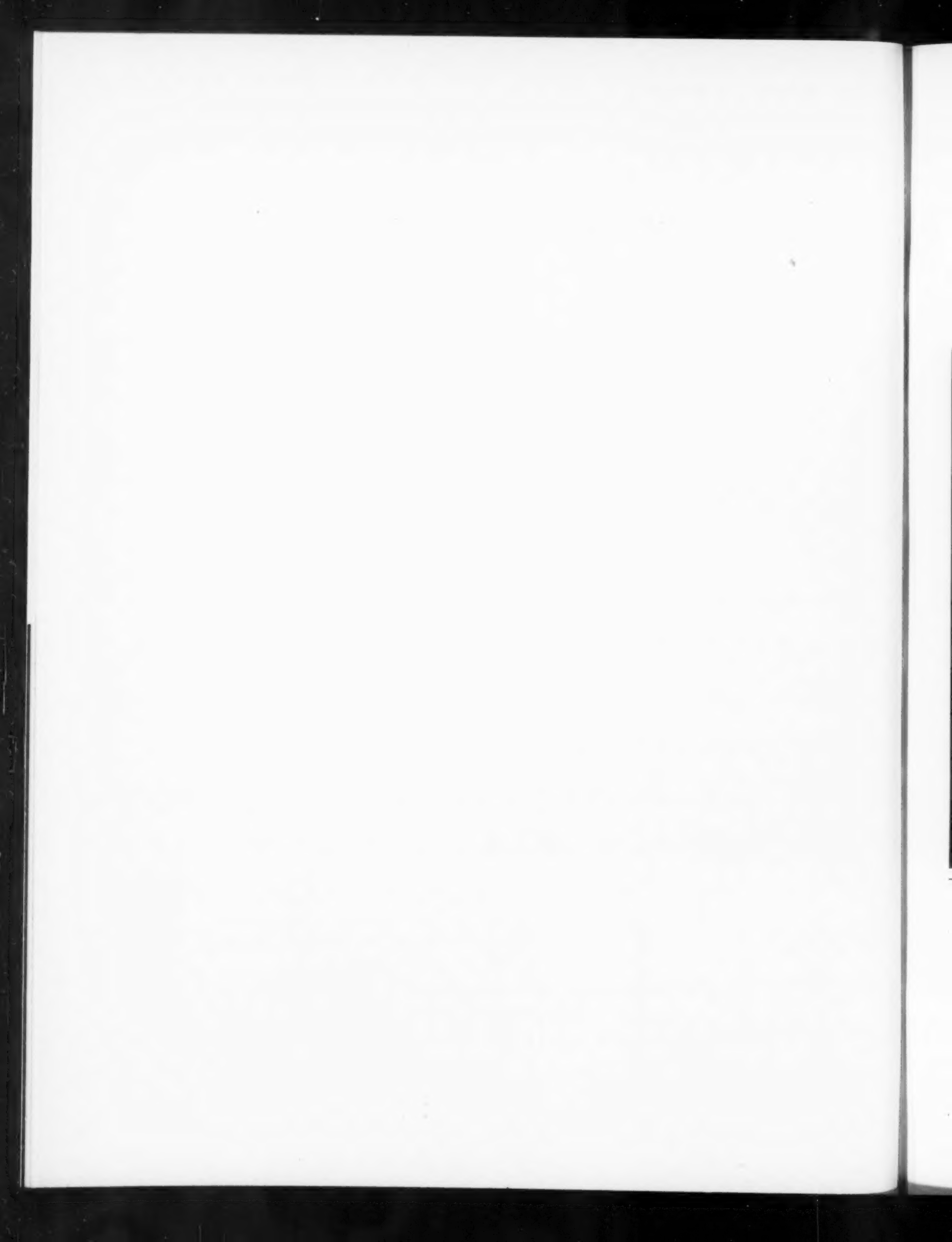
Abraham a Santa Clara

Farbphoto: Franz Lazi jun. GDL

**NORTA** No. 2565-6
ORIGINAL jaeger TAPETE

"jaeger"-Tapeten werden nur von den besseren Fachgeschäften geführt. Lieferung nur über den Fachhandel. Bezugsquellen werden auf Wunsch gern nachgewiesen.

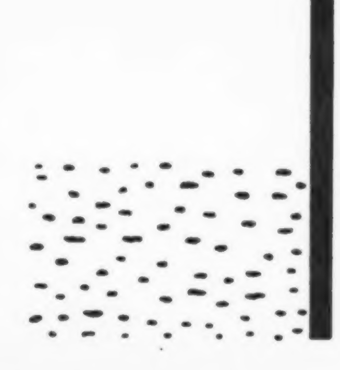
NORDDEUTSCHE TAPETENFABRIK HÖLSCHER & BREIMER
LANGENHAGEN VOR HANNOVER





KUNSTANSTALT SCHULER
Reproduktionen
Buchdruck
Offset
Stuttgart S · Mozartstr. 51 · Ruf 74006/07











NIEDERRHEINISCHE KLISCHEEANSTALT G·M·B·H
KREFELD
Blumentalstraße 113

